

# **Gesetze der Kunst und der Menschheit**

Christian Gottfried Körners Beitrag zur Ästhetik der Goethe-Zeit

vom Fachbereich Kommunikations- und Geschichtswissenschaften  
der Technischen Universität Berlin  
genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie

vorgelegt von

**Christiane Krautscheid**  
aus Wissen/Sieg

Berlin 1998  
D 83

Promotionsausschuß:

Berichter: Prof. Dr. Miller

Berichter: Prof. Dr. Baumgart

Berichter: Prof. Dr.-Ing. Krause

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 25. Februar 1998

## Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Vorwort.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Die Aufklärung und ihr Gegenteil.....</b>	<b>15</b>
2.1	Körners Kontakte zur Freimaurerei .....	15
2.2	Geheimbundwissen und Literatur: <i>Don Carlos</i> , <i>Der Geisterseher</i> und die <i>Philosophischen Briefe</i> .....	43
<b>3</b>	<b>Autonomie und Objektivität der Kunst.....</b>	<b>77</b>
3.1	Autonomie und Funktionalität der Kunst .....	78
3.2	Körners Antikenbild unter dem Einfluß Goethes .....	98
3.3	Der Kallias-Briefwechsel zwischen Körner, Schiller und Humboldt .....	107
<b>4</b>	<b>Körners Theorie der Charakterdarstellung .....</b>	<b>143</b>
4.1	Der Thalia-Aufsatz <i>Ideen über Deklamation</i> .....	145
4.2	‘Ethos’ und ‘Pathos’ – Körners Aufsatz <i>Ueber Charakterdarstellung in der Musik</i> (1795) .....	154
<b>5</b>	<b>Das Jahrzehnt der Kritik .....</b>	<b>192</b>
5.1	Der Kritiker im Urteil seiner Zeitgenossen und der Literaturgeschichte .....	192
5.2	Körners <i>Lehrjahre</i> -Rezension (1796) .....	201
<b>6</b>	<b>Theatertheorie und Lustspielpraxis .....</b>	<b>231</b>
6.1	Eine deutsche Oper nach englischem Stoff.....	231
6.2	Der Aufsatz <i>Über die Bedeutung des Tanzes</i> (1795/1808).....	234
6.3	Die Bemühungen um eine ‘deutsche’ Komödie: Körners Aufsatz <i>Ueber das Lustspiel</i> (1807/1808) .....	247

<b>7 Nation und Literatur .....</b>	<b>268</b>
7.1 <i>Ueber Geist und Esprit</i> (1802).....	269
7.2 <i>Ueber die deutsche Litteratur</i> (1812) .....	286
<b>8 Zusammenfassung.....</b>	<b>308</b>
<b>9 Literaturverzeichnis.....</b>	<b>317</b>
9.1 Siglen .....	317
9.2 Quellen.....	319
9.3 Forschung.....	328

## 1 Vorwort

Das statische wissenschaftliche Modell, das Wirkungsgeschichte als eingeleitete Weitergabe von Ideen auffaßt, wird der Dynamik der klassisch-romantischen Jahre zwischen 1795 und 1805 und ihrem unmittelbaren historischen Umfeld nicht gerecht. Will man diese These anhand eines einzigen Lebenslaufes, anhand eines Lebenswerkes verdeutlichen, so ist dafür niemand geeigneter als Christian Gottfried Körner. Keine andere Persönlichkeit der Goethe-Zeit<sup>1</sup> pflegte mit berühmten Autoren so unterschiedlicher Provenienz vergleichbar enge Verbindungen: er war der Vertraute und Gönner Friedrich Schillers, Mentor Friedrich Schlegels, Freund Wilhelm von Humboldts und nicht zuletzt der Vater des Freiheitsdichters Theodor Körner. Sein Leben, mehr aber noch sein Werk zeigt ihn weder als Anfangs- noch Endpunkt eines Rezeptionsvorganges; er ist ein Katalysator von kaum zu überschätzender Bedeutung, nicht selten auch praktischer Vermittler<sup>2</sup>, der eine Art geistige Osmose in Gang bringt, mittels derer Gedanken zwischen Personen und Schulen ausgetauscht und weitergegeben werden, die in der älteren Literaturwissenschaft lange als streng geschieden, ja sogar als Oppositionen aufgefaßt wurden.<sup>3</sup>

Die Literaturhistoriographie hat dieser auffallenden Schlüsselfigur lediglich einen Platz am Fuß des Standbildes von Schiller zugewiesen; die wenigen Äußerungen Körners, die eine gewisse Präsenz im germanistischen Kanon erlangt haben, beziehen sich kommentierend auf Werke des Dichterfreun-

---

<sup>1</sup>Diesen Begriff hat Hermann August Korff geprägt (vgl. *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. 4 Bde. Leipzig 1949-55. Nachdruck der 8. Aufl., Leipzig 1966; Darmstadt 1988).

<sup>2</sup>Körners Vermittlerrolle wird bereits in den frühen Schriften zur Parallelität von Klassik und Romantik erwähnt (z.B. bei Oskar Walzel: *Deutsche Romantik*. Leipzig 1908. S. 28. Sowie bei Josef Körner: *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*. Berlin 1924. S. 42).

<sup>3</sup>Diese literaturhistorische Praxis gipfelte in der berühmten Studie von Fritz Strich (*Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*. München 1922). Die jüngere Forschung hingegen betont den inneren Zusammenhang, vor allem zwischen den Schriften Schillers und Friedrich Schlegels. Vgl. u.a. Richard Brinkmann (*Romantische Dichtungstheorie in Friedrich Schlegels Frühschriften und Schillers Begriffe des Naiven und Sentimentalischen*. In: *DVjs* 32, 1958. S. 344-371), Hans Robert Jauß (*Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'*. In: *Ders.: Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M. 1970. S. 67-106), Georg Lukács (*Schillers Theorie der modernen Literatur*. In: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: *Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes*. Kronberg 1975. S. 95-132) sowie Dieter Borchmeyer (*Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung. Zu seinen 'sentimentalischen Forderungen' an Goethes 'Wilhelm Meister' und 'Faust'*. In: *JbDSG* XXII, 1978. S. 303-354).

des. Als „Genie der Freundschaft und Freund der Genies“<sup>4</sup> verbucht ihn die Forschung, eine freundliche Würdigung mit pejorativem Unterton, die bis heute eine wissenschaftliche Beschäftigung mit seinem Werk verstellt. Sein Leben scheint ein allgemeines kulturgeschichtliches Muster zu erfüllen: Insbesondere die Literaturgeschichte verzeichnet eine illustre Reihe von ‘Sockelgestalten’; von Personen, die ohne oder mit nur geringer Eigenproduktivität die Lebensleistung eines Genies entscheidend gefördert haben, die ohne diese Beziehung nie in das Licht der Geschichtsschreibung getreten wären. Niemand hat annähernd so viele derartige Gestalten in seinen Umkreis gezogen wie Goethe. Bei Schiller liegt der Fall augenscheinlich anders: in seinem nächsten Umfeld findet man die großen Namen Goethe und Wilhelm von Humboldt – ein Freundesbund, der den personalen Kern des klassischen Weimars bildet.<sup>5</sup>

Neben diesen aber wird, als langjähriger und offenkundig engster Freund Schillers, Christian Gottfried Körner genannt. Warum er über Humboldt und Goethe vergessen wurde, ist leicht zu erklären; daß er allerdings mehr gewesen sein muß als ein *supporting actor*, zeigt schon ein erster Blick auf seine zeitgenössische Stellung. Ausgangspunkt dieser Untersuchung war die Beobachtung, daß jede Beschäftigung mit der Literatur der Goethe-Zeit unweigerlich auf die Spur Körners führt. Kein bedeutender Autor, Dichter, Publizist dieser Epoche läßt sich nennen, in dessen Umkreis er nicht wenigstens vorübergehend auftaucht. Besonders häufig fällt sein Name innerhalb des klassischen Zirkels, zuvor schon im Zusammenhang mit Lavater, mit Weisse und Gleim<sup>6</sup>. Er taucht in den Briefzeugnissen der Früh- und Hochromantik auf, bei Friedrich Schlegel und Novalis, dann wieder im Umfeld

---

<sup>4</sup>Joseph Peter Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. Ein unbekannter Kommentar Körners zu Schlegels Frühschriften. S. 15. In: JbDSG VII, 1963. S. 15-43.

<sup>5</sup>Daß Schiller Körner gleichberechtigt neben diesen beiden behandelte – jedenfalls soweit es seine Bedeutung als Kritiker betraf –, geht aus einem Brief an Körner vom 20.10.1797 hervor. Nachdem Körner ihm sein Urteil über den Musenalmanach mitgeteilt hatte, antwortete Schiller: „[...] ich bin nun neugierig, was die zwei anderen aus meinem kritischen Kleeblatt, Goethe und Humboldt, dazu meinen werden.“ (Friedrich Schiller: Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Norbert Oellers und Siegfried Seidel im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach. Bd. 1ff. Weimar 1943ff. [Im folgenden kurz NA] Bd. 29. S. 150.)

<sup>6</sup>Als junger Wissenschaftler schrieb Körner mehrere Beiträge für Weisses *Neue Bibliothek der schönen Künste*, wie er in einem Brief an Gleim vom 16.7.1779 berichtet. Der Schriftwechsel zwischen Körner und Gleim, der auch ihre persönliche Bekanntschaft belegt, ist abgedruckt bei Heinrich Pröhle (Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde. Potsdam 1889. S.136-148. Vgl. hier S. 137).

der nationalen Publizisten der Befreiungskriege, bei Arndt und Müller, bei Kleist nicht zuletzt. Die Galerie seiner Bekanntschaften ist schier unüberblickbar und reicht von Herder und Platner über die Musiker Mozart<sup>7</sup>, Zelter und Naumann bis hin zu den Philosophen Fichte und Schleiermacher. Er zählt zu den Persönlichkeiten, die 'man' kennen mußte, und um die Jahrhundertwende dürfte kaum ein literarisch interessierter Zeitgenosse Station in Dresden gemacht haben, ohne dem Haus Körners einen Besuch abzustatten.<sup>8</sup>

Offenkundig genoß Körner außerordentliches Ansehen in der literarischen Szene der Goethe-Zeit, was die Vermutung nahelegt, die Literaturgeschichte müßte seiner Person diverse Monographien gewidmet und danach gefragt haben, welche Leistungen diese Reputation begründeten. Auf der Suche nach entsprechenden Forschungsbeiträgen stößt man auf den bemerkenswerten Widerspruch, der zwischen der Anerkennung Körners von seiten der Zeitgenossen und der wissenschaftlichen Beachtung besteht. Daß sein Lebenswerk bis heute kaum einmal Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung wurde, ist nur als Teil einer Literaturhistoriographie zu verstehen, die sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein in erster Linie als Heroengeschichtsschreibung gestaltet. Erst die Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte hat sich intensiv der vermeintlichen Nebenfiguren angenommen und die Einschätzung von Autoren wie Karl Philipp Moritz oder Friedrich Nicolai revidiert. Körners Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik wurde im Zuge dieser Entwicklung jedoch bislang nicht gewürdigt. Zwar ist die Biographie seines Lebens fast lückenlos geschrieben<sup>9</sup>, sie allein aber vermag sein Renommee nicht zu erklären. An dieser Stelle muß der Blick über die biographischen Fakten hinaus auf jene Quellen gerichtet werden, die Körners Gedankenwelt, vor allem seine Überlegungen zur Philosophie der Kunst, überliefern. Zahlreiche Aufsätze zur Ästhetik, größtenteils unmittelbar nach ihrer Entstehung in renommierten Zeitschriften veröffentlicht, bilden den Kernbestand seines publizistischen Werkes. Hinzu kommen drei

---

<sup>7</sup>Bisweilen wird diese Bekanntschaft fälschlich zu einer innigen Freundschaft stilisiert, so etwa bei Erika Haenel und Eugen Kalkschmidt (vgl. *Das alte Dresden. Bilder und Dokumente aus zwei Jahrhunderten*. Leipzig 1941. S. 91). Viel interessanter ist die sachliche Schätzung, die Körner der Musik Mozarts entgegenbrachte. Davon wird im Kapitel *Körners Theorie der Charakterdarstellung* ausführlich die Rede sein.

<sup>8</sup>Eine europaweit bekannte Persönlichkeit wie Goethe, der jeden Tag eine Liste mit Besuchern abzuarbeiten hatte, fällt natürlich aus unserem Vergleichsrahmen heraus.

<sup>9</sup>Das folgende erste Kapitel wird allerdings eine höchst aufschlußreiche Lücke in seiner Biographie zeigen und schließen.

biographische Arbeiten<sup>10</sup>, etliche politische und juristische Schriften, diverse Übersetzungen, Reden, Kompositionen, unveröffentlichte Gelegenheitsdichtungen und kleine Schauspiele.

Die Wege der Forschung sind rasch abgeschritten: Mitte des vorigen Jahrhunderts stellte Carl Barth, einige Jahre später nochmals Adolf Stern ausgewählte Texte zu den bis heute einzigen beiden umfassenden Körner-Ausgaben zusammen.<sup>11</sup> Eine erste sorgfältige biographische Studie legte 1882 Fritz Jonas vor<sup>12</sup>, der auch den Briefwechsel Humboldts mit Körner edierte<sup>13</sup>. Ihm folgten W. Emil Peschel und Eugen Wildenow mit einer um Werkausschnitte erweiterten Biographie, die häufig übersehen wird, weil sie als erster Band der Biographie Theodor Körners publiziert ist.<sup>14</sup> Die bislang einzige selbständige Publikation zu Körners ästhetischen und philosophischen Arbeiten ist Marie Braekers Dissertation aus dem Jahr 1927.<sup>15</sup> Sie stellt insofern eine Ausnahme dar, als sie Körners Position als gleichberechtigt neben Humboldt, Schiller und sogar Kant behandelt, womit der Autorin allerdings bisweilen eine erhebliche Überschätzung Körners widerfährt. Hinzu kommt ihr problematisches Verfahren, Körners Äußerungen nach Begriffen (z.B. 'Das Schöne und das Vollkommene') geordnet zusammenzustellen. Dies hat zur Folge, daß kleingliedrige Zitate in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen aufgerufen werden und Braeker damit eine Systematik konstruiert, die Körners ästhetische Anschauungen nie besitzen haben. Schließlich konzentriert sie sich wie die gesamte Forschung auf die zu Lebzeiten Schillers entstandenen Schriften; Körners späte Aufsätze sowie jene über angrenzende Fachgebiete wie Musik, Tanz und

---

<sup>10</sup>Schiller hatte Körner seit 1794 immer wieder biographische Arbeiten ans Herz gelegt (vgl. zuerst Schiller an Körner, 4.7.1794. NA Bd. 27. S. 20).

<sup>11</sup>Körner des Älteren Schriften. Hrsg. von Carl Barth. Augsburg 1859. – Gesammelte Schriften. Hrsg. von Adolf Stern. Leipzig 1881. – Körner selbst veröffentlichte 1808 eine erste Sammlung von Aufsätzen unter dem Titel *Aesthetische Ansichten* (Ausgewählte Aufsätze. Leipzig 1808. Neuauflage hrsg. von Joseph Peter Bauke. Marbach a.N. 1964).

<sup>12</sup>Fritz Jonas: Christian Gottfried Körner. Biographische Nachrichten über ihn und sein Haus. Berlin 1882. Er zitiert neben den biographischen Fakten auch Familienbriefe und längere Passagen aus den ästhetischen Aufsätzen Körners.

<sup>13</sup>Wilhelm von Humboldt: Ansichten über Aesthetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner. Hrsg. von Fritz Jonas. Berlin 1880. [Im folgenden kurz BwH.]

<sup>14</sup>Die detaillierteste Darstellung des privaten wie beruflichen und publizistischen Werdeganges findet sich bei W. Emil Peschel und Eugen Wildenow (Theodor Körner und die Seinen. 2 Bde. Leipzig 1898). Sie widmen den ersten Band ihrer Monographie über Theodor Körner der Familie, d.h. fast ausschließlich dem Vater des Freiheitsdichters.

<sup>15</sup>Marie Braeker: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. Phil. Diss., Universität Münster 1927. Hagen 1928.



Deklamation finden keine Beachtung. Eine Mittelstellung zwischen Biographie und Werkkommentar versucht Joseph Peter Bauke.<sup>16</sup> Er schildert unter Berücksichtigung zahlreicher Briefe und Werkstellen Körners Leben und Schaffen. Dabei beschränkt sich sein Erkenntnisinteresse darauf, mit kräftigen Strichen das Bild eines kunstbegeisterten bürgerlichen Mäzens zu zeichnen. Über erste Einblicke in Körners Schriften kann und will seine Untersuchung nicht hinaus<sup>17</sup>, so widmet Bauke etwa der wichtigsten kritischen Arbeit Körners, dem Aufsatz *Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre*, eine knappe halbe Seite. Albert Camiglianos Untersuchung<sup>18</sup> ist als jüngster Ertrag der Schiller-Körner-Forschung nahezu unerheblich für den Gedanken- gang der vorliegenden Arbeit, einerseits wegen der ungenauen Textlektüre des Verfassers, andererseits aufgrund der Tatsache, daß Körner ausschließlich als Kritiker Schillers betrachtet wird. Die aufschlußreichsten Forschungsbeiträge entstammen musikwissenschaftlicher Betrachtung. Hier ist vor allem das Buch von Wolfgang Seifert zu nennen<sup>19</sup>, in dem erstmals Körners Bedeutung als Musikästhetiker der deutschen Klassik gewürdigt wird. Schließlich sei, obwohl keine selbständige Publikation, auf das erhellende Kapitel in Jakob de Ruiters Dissertation verwiesen<sup>20</sup>, das Körners Theorie der Charakterdarstellung untersucht. Ganz im Gegensatz dazu die knappe Dissertation über Körners Beitrag zum Dresdner Musikleben von Franziska Nentwig<sup>21</sup>: sie fördert lediglich einige biographische Details zutage, die

---

<sup>16</sup>Joseph Peter Bauke: Christian Gottfried Körner. Portrait of a literary man. Phil. Diss., University of Columbia 1963.

<sup>17</sup>Die Tatsache, daß Bauke unausgesetzt von „Körner's miscellaneous articles“ spricht, signalisiert deutlich, daß er die zum Teil intensiv rezipierten Aufsätze Körners (wie etwa seine Arbeit *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*) eines ausführlichen Kommentars nicht als würdig erachtet (vgl. Christian Gottfried Körner. S. 132). Der Summe der Arbeiten Körners zur Ästhetik widmet er ein Kapitel von vierzig Seiten (vgl. ebd. S. 165-206).

<sup>18</sup>Albert James Camigliano: Friedrich Schiller und Christian Gottfried Körner. A critical relationship. Stuttgart 1976.

<sup>19</sup>Wolfgang Seifert: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik. Regensburg 1960.

<sup>20</sup>Jakob de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850. Diss., Berlin 1987. Stuttgart 1989. Besonders das zweite Kapitel: Körners Theorie der Charakterdarstellung und die klassische Musikästhetik. S. 127ff.

<sup>21</sup>Franziska Nentwig: Christian Gottfried Körner – sein Wirken und seine Bedeutung für die Entfaltung der bürgerlichen Musikkultur in Dresden. Dresden 1992. – Die Forschungsleistung dieser Arbeit steckt hauptsächlich im Apparat, der Abschriften jener musikhistorischen Dokumente und Kompositionen bereitstellt, die handschriftlich bzw. in Erstdrucken im Dresdner Stadtarchiv aufbewahrt werden. Mit Hilfe dieser Quellen läßt sich Körners Beziehung zu den Komponisten Andrea Morlacchi und Fernando Paer nachweisen. Seine Arbeit *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* wird nicht eigens untersucht. Die als Beispiele abgedruckten (und zum Teil schon zu Körners Lebzeiten veröffentlichten)

Körners Einfluß auf das Dresdner Musikleben nachweisen. Eine Reihe kurzer Aufsätze zu Detailfragen ergänzt den schmalen Ertrag der Körner-Forschung<sup>22</sup>.

Zwei Gründe vermögen diesen spärlichen Befund zumindest formal zu erklären. Zum einen umspannt Körners Werk die unterschiedlichsten Themen und Wissensgebiete: er verfaßte Arbeiten zum Staatsrecht, zu Philosophie und Ästhetik, politisch-praktischen Fragen, zu komplexen musik- und kunsttheoretischen Problemen der Zeit, schrieb Literaturkritiken und Biographien. Er versuchte sich in Übersetzungen, komponierte, dichtete und verfaßte kleine szenische Spiele<sup>23</sup>, fertigte einen Opernentwurf sowie den Text zu einem Oratorium an, kurz: ein kommentierender Gesamtüberblick würde Fachkenntnisse verschiedenster Disziplinen erfordern und die Konturen seines ästhetischen Konzepts eher verwischen als verdeutlichen. Dennoch wäre eine gründlich kommentierte Edition seiner Schriften zur Ästhetik, besser noch seiner sämtlichen Werke wünschenswert, um die Voraussetzung für eine Beschäftigung mit Einzelaspekten seines Werkes zu schaffen. Noch schwerer wiegt, daß bis heute keine wissenschaftliche Ausgabe des Schiller-Körner-Briefwechsels geleistet wurde. Körner brachte nur einen Teil seiner Einsichten und Erkenntnisse in ausformulierten und publizierten Aufsätzen unter. Als geeignetes Forum zur Darlegung seiner Philosophie erschien ihm vielmehr der schriftliche und mündliche Austausch mit Freunden und Gleichgesinnten. An erster Stelle rangiert ohne Zweifel der insgesamt etwa 705 Briefe umfassende Schriftwechsel mit Schiller.<sup>24</sup> Man besäße jenseits der Werke wenig Kenntnis von Schillers Gedankenwelt, hätte er nicht seit 1785 in Briefen an Körner Zeugnis darüber abgelegt. Ein Briefwechsel, der an Umfang, thematischer Vielfalt, Intimität und Produktivität keinen Ver-

---

Liedvertonungen zeigen lediglich, daß Körners kompositorische Fähigkeiten durchaus begrenzt waren. Da sie (sieht man allenfalls von der publizierten Vertonung der *Ode an die Freude* ab) ausschließlich Gelegenheitswerke für den privaten Gebrauch darstellen und auch als solche gedacht waren, verzichtet die folgende Darstellung auf eine nähere Analyse.

<sup>22</sup>Das Literaturverzeichnis dieser Arbeit enthält eine aktuelle, vollständige Bibliographie aller Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Christian Gottfried Körners.

<sup>23</sup>Körners poetische Versuche sind gefällige Gelegenheitsdichtungen, meist zu familiären Anlässen. Das Stadtarchiv Dresden bewahrt zwölf handschriftliche Gedichte sowie die Texte zu neun szenischen Spielen auf. Ihre Übertragung und Besprechung kann einer späteren Arbeit vorbehalten sein.

<sup>24</sup>Nicht alle Briefe sind in der NA abgedruckt; in den entsprechenden Fällen wird auf die umfassendste, vierbändige Ausgabe von 1859 zurückgegriffen (Friedrich Schiller: Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. 4 Bde. Hrsg. vom Verlag Veit & Comp. Leipzig 1859).

gleich in der neueren Literaturgeschichte hat. Niemand hat annähernd so viele Briefe vom Dichter erhalten wie Körner, und der Ton, in dem er mit dem Freund in Dresden korrespondiert, zeugt von Vertrauen, Bewunderung, geistiger Partnerschaft. Er gibt auch dort noch Auskunft, wo Schillers Briefe an Goethe längst Diskretion üben.<sup>25</sup>

Zwar sind Körners Briefe in der Nationalausgabe abgedruckt, ihr Großteil entbehrt jedoch bis heute eines Kommentars – so daß der tatsächliche, nicht immer leicht zu erschließende Gehalt seiner Ausführungen im Dunkeln bleibt. Im Jahr 1973 hat Klaus Leo Berghahn eine einbändige Auswahl der Schiller-Körner-Briefe besorgt.<sup>26</sup> Dieses Projekt konnte einzig unter dem Gesichtspunkt legitimiert sein, durch einen sorgfältigen Kommentar und ein sinnvolles Register die vorhandene vollständige vierbändige Ausgabe des Briefwechsels aus dem Jahr 1847<sup>27</sup> zu ersetzen. Statt dessen wurde ein unkommentierter, durch Auslassungen völlig entstellter Text zusammengefügt,

---

<sup>25</sup>Während der Briefwechsel mit Goethe, wohl nicht nur von dessen Seite aus, von Anfang an mit Blick auf eine mögliche Leserschaft geschrieben ist, gewinnt man beim Briefwechsel mit Körner einen 'authentischen' Eindruck der Verfasser – keiner von beiden hat je eine Publikation erwogen, Körner lehnte sie nach Schillers Tod sogar vehement ab. Auf eine entsprechende Bitte Humboldts antwortete er am 25.5.1830: „Ihre Aufforderung, auch von meinen Briefen an Schiller etwas drucken zu lassen, ist mir sehr schmeichelhaft; aber mein Bedenken dabey werden Sie nicht unerheblich finden, wenn Sie sich an meine Stelle setzen. In meinen Briefen hatte ich mir zum Gesetz gemacht durchaus nichts passiren zu lassen, was ich anders wünschte. Das Treffliche nahm ich auf, als verstände es sich von selbst, und erlaubte mir kaum ein Zeichen des Beyfalls. Daher haben meine Briefe in den Augen des Dritten etwas Hofmeisterndes und Anmaßendes, was auf jeden Verehrer Schillers einen widrigen Eindruck machen muß. Ein andrer Theil des Briefwechsels betrifft unsre freundschaftlichen Verhältnisse, die nicht zu öffentlicher Kenntniß zu bringen sind. Dagegen hat in Schillers Briefen die freundliche Art, wie er meine Bemerkungen aufnimmt, etwas Charakteristisches, was dem Leser willkommen seyn kann. (Wilhelm von Humboldt: Briefe an Christian Gottfried Körner. Hrsg. von Albert Leitzmann. Berlin 1940. S. 134f.)

<sup>26</sup>Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. München 1973.

<sup>27</sup>Friedrich Schiller: Schillers Briefwechsel mit Körner. Vier Theile. Ohne Hrsg. Berlin 1847. Diese Erstausgabe enthält weder Register noch Kommentare, ferner wurden Körners Briefe an einigen Stellen gekürzt, wie der Bericht der Herausgeber im vierten Band mitteilt. Friedrich Hebbel schrieb den ersten, bis heute bedeutendsten und ausführlichsten Kommentar und charakterisierte den Briefwechsel folgendermaßen: „Schiller hat in seinen Briefen an Körner im schönsten Sinne des Worts Tagebuch geführt, ja er hat eigentlich nur an diesen Briefe geschrieben; was er an Goethe richtete, waren im Anfang Abhandlungen, später Notizen. Darum hat die Sammlung einen so hohen, einzigen Werth, und ich mö[ch]te behaupten, erst jetzt kann Schillers Biographie geschrieben werden, denn sie eröffnet ganz neue und überraschende Einblicke in seine Individualität und seine Thätigkeit.“ (Friedrich Hebbel: Schillers Briefwechsel mit Körner. S. 165. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Richard Maria Werner. 12 Bde. Berlin 1900ff. Bd. XI. S. 90-197.)

dem ein unvollständiges Namens- und Werkregister angeschlossen ist<sup>28</sup>, so daß diese Ausgabe für wissenschaftliche Zwecke in jeder Hinsicht unbrauchbar ist.

Im Fall Körners kommt dem unmittelbaren Austausch, dem gesprochenen Wort, der Diskussion unter Freunden und vor allem dem Brief eine enorme Bedeutung zu. Über 700 handschriftliche Briefe an fünfundachtzig Empfänger verzeichnete die Bestandsliste des ehemaligen Körner-Museums; eine Sammlung von unschätzbarem Wert, deren größter Teil im Zweiten Weltkrieg vernichtet wurde.<sup>29</sup> Kontinuierlichen Kontakt pflegte Körner neben Schiller vor allem mit Wilhelm von Humboldt, aber auch mit Goethe und Friedrich Schlegel. Ihre Schriften müssen in der folgenden Untersuchung ständig als Folie mitgedacht werden, um auf diesem Wege Abhängigkeiten und Abgrenzungen aufzuzeigen, über Originalität oder Eklektizismus der Ansichten Körners zu befinden.<sup>30</sup>

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich ausschließlich auf Körners Arbeiten zur Ästhetik, wobei dieser Begriff in einem weiteren Sinne gefaßt wird: nicht nur das theoretische Philosophieren über Kunst, sondern auch die Konkretionen dieser Ästhetik, ihre 'Anwendung' bei der Beurteilung von Kunstwerken fällt in den Zuständigkeitsbereich dieser Darstellung. Das ausgehende achtzehnte Jahrhundert ist wesentlich durch eine unmittelbare Verknüpfung von ästhetischer Theorie und künstlerischer Praxis gekennzeichnet; eine wechselseitige Abhängigkeit, die bei Schiller offenkundig und auch bei Körner auf den ersten Blick erkennbar ist. Sein Konzept einer Philosophie des Kunstschönen wird erst durch konkrete Analysen von Kunstwerken erkennbar, umgekehrt erlauben seine Anwendungen ästhetischer Normen Rückschlüsse auf ihr theoretisches Fundament.

Als Textgrundlage werden sämtliche Aufsätze vorgestellt und kommentiert, in denen Körner seine ästhetische Konzeption entwickelt. Ferner wird der gesamte Schriftwechsel mit Schiller erstmals als Quelle der Ansichten Körners ausgewertet, nicht bloß als Ergänzung, sondern als gleichberech-

---

<sup>28</sup>Die unglückliche Auswahl der Stichwörter bzw. Namen führt zu konkreten Fehlinterpretationen. Wer sich mit der Ästhetik Körners beschäftigt und dabei nach einem möglichen Einfluß von Karl Philipp Moritz fragt, wird nach Konsultation des Registers fälschlich zu dem Schluß kommen müssen, Körner habe Moritz nie rezipiert, gleiches gilt z.B. auch für Shaftesbury.

<sup>29</sup>Vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 216.

<sup>30</sup>Baukes Grundthese hingegen untergräbt die Voraussetzungen einer wissenschaftlichen Annäherung an Körners Werk: „To dwell on the differences with his correspondents would therefore be of little help in analyzing Körner's own ideas and would, at best, yield a negative image of his contribution.“ (Ebd. S. 167.)

tigtes Textkorpus neben seinen Zeitschriftenaufsätzen. Schließlich müssen die Familienbriefe herangezogen werden, als deren Verfasser vornehmlich Körner selbst, seine Frau Minna, deren Schwester Dora Stock sowie die Kinder Emma und Theodor Körner zu nennen sind. Neben dem Briefwechsel der Familienmitglieder untereinander sind Briefe an Dritte eine wichtige Informationsquelle

Bei der Recherche wurde auch nach unveröffentlichten Quellen geforscht, nach Briefen, Aufsätzen und anderen Zeugnissen seiner Arbeiten zur Ästhetik. Tatsächlich finden sich in über ganz Europa verstreuten Bibliotheken vereinzelte Dokumente; der Großteil aber wird im Stadtarchiv Dresden aufbewahrt. Die meisten dieser Handschriften hat bereits Joseph Peter Bauke bibliographiert<sup>31</sup> und ausgewertet; in dieser Arbeit werden bislang unveröffentlichte Quellen nur dann herangezogen, wenn sie unmittelbar für den Textkommentar benötigt werden – Körners mehr als zwanzig szenische Spiele, die juristischen Aktennotizen, seine politischen Flugschriften sowie die Briefe ausschließlich privaten oder geschäftlichen Charakters bleiben unberücksichtigt.<sup>32</sup>

Die Literaturwissenschaft hat Körners Aktivitäten nur bis zum Jahr 1805, also bis zu Schillers Tod, verfolgt. Daß Körner noch weitere sechsundzwanzig produktive Jahre weiterlebte, ist aufgrund der Fokussierung auf seine Bedeutung für Schiller nicht weiter berücksichtigt worden. Diese Untersuchung soll Körners geistesgeschichtlichen Ort genau bestimmen und

---

<sup>31</sup>Vgl. ebd. S. 305-308. – Es handelt sich dabei hauptsächlich um private oder geschäftliche Briefe, die, soweit die Adressaten bzw. Absender Anlaß dazu gaben, von der Verfasserin nochmals gelesen wurden. Quellen zur Ästhetik Körners, die von Bauke nicht berücksichtigt wurden, werden nach den Autographen unter Angabe des Aufbewahrungsortes zitiert.

<sup>32</sup>Unter den Handschriften finden sich auch zahlreiche Skizzen zu beabsichtigten Arbeiten. In Körners Leben stehen Pläne in einem geradezu grotesken Mißverhältnis zu den tatsächlich ausgeführten Arbeiten. Eine, allerdings unvollständige, Übersicht gibt Bauke (Ebd. S. 143-150 [sic]).

die Frage beantworten, ob er eigenständige Beiträge zum Ideenkanon der Goethe-Zeit leistete, deren Substanz bislang nicht als sein geistiges Eigentum identifiziert wurde. Ihre Ergebnisse sollen erweisen, ob die Summe seiner Überlegungen zur Philosophie der Kunst eher ein Reflex auf die Ästhetik der Goethe-Zeit sind oder ob er ihr Impulse zu geben vermochte, deren Bedeutung möglicherweise bis heute unterschätzt wurde.

## 2 Die Aufklärung und ihr Gegenteil<sup>1</sup>

### 2.1 Körners Kontakte zur Freimaurerei

In jüngster Zeit hat der Einfluß, den geheime Gesellschaften im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auf die geistige Welt Deutschlands und Europas, vor allem auf die Generation der um 1760 Geborenen nahmen, großes Interesse in der germanistischen Forschung gefunden. Der Grund dafür liegt vor allem in der Erschließung neuer Quellen, die Verbindungen und Beteiligungen aufzudecken vermögen und ihrerseits neue Spuren legen. Doch das Schweigegebot, an das sich jedes Mitglied eines Ordens nicht nur nach außen, sondern auch intern strikt zu halten hatte, wirkt bis heute nach: Über Details der Ordensstrukturen, über Mitglieder und Sympathisanten kann bisweilen nur spekuliert werden, oft müssen verklausulierte Andeutungen, die Verwendung einschlägiger Vokabeln und die Beschreibung von Verfahrensweisen genaue Informationen und Fakten ersetzen.

In den letzten Jahren hat die Forschung nach Kontakten gefragt, die Literaten und Philosophen im ausgehenden 18. Jahrhundert zu maurerischen Verbindungen bzw. deren Konkurrenzlogen unterhielten. Vor allem über Goethes Aktivitäten wurden höchst kontroverse Untersuchungen vorgelegt.<sup>2</sup> Literaturhistorisch weniger prominente Autoren spielen in der Logengeschichte zwar eine herausragende Rolle, haben aber in der Forschung weit weniger Beachtung gefunden. So wurde zwar die Lebensgeschichte Schillers, nicht aber die seines wichtigsten Freundes der vorweimarischen Jahre auf Logentätigkeit hin befragt.

Dabei hatte sich Christian Gottfried Körner bereits früh von masonischem Gedankengut anstecken lassen. Bereits seit 1777 gehörte er in Leipzig der Loge Minerva zu den drei Palmen<sup>3</sup> an. Über diesen Beginn seiner

---

<sup>1</sup>So lautet der Titel des Buches von Michael W. Fischer über den Einfluß der Geheimbünde im ausgehenden 18. Jahrhundert (Die Aufklärung und ihr Gegenteil. Die Rolle der Geheimbünde in Wissenschaft und Politik. Berlin 1982).

<sup>2</sup>Vgl. W. Daniel Wilson: Geheimräte gegen Geheimbünde. Ein unbekanntes Kapitel der klassisch-romantischen Geschichte Weimars. Stuttgart 1991. Dazu die kritischen Rezensionen von Ernst-Otto Fehn (In: Arbitrium. Jg. 11, 1993. S. 193-195), Manfred Agethen (In: Das achtzehnte Jahrhundert. Jg. 17, Heft 2, 1993. S. 215-216) und Dirk Kemper (Ideologie der Ideologiekritik. W. Daniel Wilsons Vorwurf der Spitzelei gegen Goethe. In: Goethe Jahrbuch 112, 1995. S. 383-397).

<sup>3</sup>Vgl. Hermann Schüttler: Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1878/93. München 1991. S. 86 f. Schüttler führt Körner auch als Illuminat, wie sich aus dem Inhalt der Schwedenkiste (Bd. 18, Nr. 169) ergeben soll. Bei dieser zentralen Dokumentensamm-

Logenarbeit jedoch gibt es keine gesicherten Informationen. Gerne wüßte man mehr über seine Rolle als Maurer in einer historischen Phase, in der die Logen als wesentliches Medium der aufklärerischen Bewußtseinsbildung innerhalb der Eliten fungierten. Freilich darf Körners frühes Engagement auch nicht überbewertet werden, galt doch die Zugehörigkeit zu einer Geheimgesellschaft für ein Mitglied der jungen geistigen Elite geradezu als *comme il faut*.

Körners 'Fall' ist auch deshalb außerordentlich interessant, weil seine maurerische Karriere ein untypisches Profil zeigt. In vielen zeitgenössischen Lebensläufen läßt sich mit steigendem Lebensalter ein nachlassendes Interesse am Geheimbundwesen beobachten. Außerdem sank der Stern der Aufklärungsgesellschaften mit der nachlassenden Schwungkraft der Aufklärungsbewegung – die Allianz der Geheimbünde mit der Aufklärungsbewegung neigte sich am Ende des Jahrhunderts ihrem Ende entgegen. Körners Interesse hingegen ließ keineswegs nach, im Gegenteil: es überdauerte die Französische Revolution, die französische Besetzung und flammte während der Befreiungskriege wieder heftig auf.

Der junge Mann, der im Jahr 1777 noch während des Jurastudiums der Leipziger Loge beitrug, teilte mit vielen Gleichaltrigen die Jugenderfahrung einer Zeit des Epochenwechsels. Im Elternhaus hatte er unter einer äußerst strengen christlichen Erziehung gelitten, in deren Zentrum der strafende Gott des Alten Testaments stand. An der Universität wurde er mit den Erkenntnissen der Hochaufklärung konfrontiert, die eine Phase schwerer Zweifel an der Existenz des christlichen Gottes auslösten und den Juristen Ende der 70er Jahre auf merkwürdige Abwege führten. Auf der Suche nach sinnstiftendem Ersatz wandte er sich von dem ihm überlieferten Glaubenskonzept ab und geriet für mehrere Jahre in den Bann okkulten Wissenschaften und Praktiken innerhalb und außerhalb der Maurerei. In dieser Zeit saß der spätere Kant-Jünger auch diversen Schwindlern und falschen Pro-

---

lung, die erst seit Mitte der 80er Jahre unseres Jahrhunderts zugänglich ist, handelt es sich um den mehrere tausend illuminatistische und freimaurerische Dokumente umfassenden Nachlaß des letzten Illuminatenvorsitzenden Johann Joachim Christoph Bode, in dem sich auch der Beitrittsrevers Goethes befindet. Die sogenannte Schwedenkiste ist mittlerweile im Besitz der Großen National-Mutterloge Zu den drei Weltkugeln und wird im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin aufbewahrt. Zur Geschichte der Schwedenkiste vgl. Renate Endler (Zum Schicksal der Papiere von Johann Joachim Christoph Bode. In: Quatuor-Coronati 27, 1990. S. 9-35). Im Jahr 1994 hat sie auch den verschollen geglaubten zehnten Band zugänglich gemacht (Band X der Schwedenkiste aufgefunden. In: Quatuor-Coronati 31, 1994. S. 189-197). Der in der Schwedenkiste enthaltene Brief Körners an Bode kann jedoch nicht als Beleg für ein Illuminatentum Körners gewertet werden, wie später gezeigt werden wird.



pheten auf. Seine Biographen haben der Lebensphase, die der Begegnung mit Schiller unmittelbar vorausging, kaum Beachtung geschenkt oder sie sogar ganz verschwiegen.<sup>4</sup> Dabei kann gezeigt werden, daß Körner nicht einfach einer zeittypischen Schwärmerei und Scharlatanerie zum Opfer fiel. Seine Erfahrungen des religiösen Zweifels, der nachfolgenden Schwärmerei und der schließlichen 'Heilung durch Aufklärung' sind in mehrere literarische Zeugnisse der gemeinsamen Jahre Körners und Schillers eingeflossen – eine eindeutige biographische Quelle, die auch von der Schiller-Forschung weitgehend übersehen wurde.

### **Freimaurerei und Mystizismus**

Nach Abschluß des Studiums erhielt Körner Anfang Oktober 1779 überraschend Gelegenheit, den jungen Grafen Schönburg-Glauchau auf dessen Kavaliersreise zu begleiten, die bis zum Frühjahr des Jahres 1781 dauerte. Während dieser Reise verfaßte Körner ein Tagebuch, dessen unvollständig erhaltene handschriftliche Fassung das Stadtarchiv Dresden aufbewahrt.<sup>5</sup> Dieses Fragment<sup>6</sup> gibt recht genauen Aufschluß über die Route der beiden Männer: sie führte zunächst nach Frankfurt, wo Körner ein detailliertes Portrait der Stadt niederschreibt. Von dort aus reiste man per Schiff den Rhein hinauf nach Köln und Düsseldorf; der Protestant Körner formuliert sein Erstaunen über den massiven katholischen Einfluß auf das Leben der Bevölkerung. Via Holland, dessen Theaterleben spöttisch-kritisch kommentiert wird, ging die Reise weiter nach England<sup>7</sup>, von dort in die Schweiz und schließlich nach Frankreich. In Zürich lernte Körner nicht nur Salomon

---

<sup>4</sup>So etwa in der nach wie vor einschlägigen Biographie von Fritz Jonas: Christian Gottfried Körner. Biographische Nachrichten über ihn und sein Haus. Berlin 1882.

<sup>5</sup>Handschriftliche Fragmente aus den Reisetagebüchern. Stadtarchiv Dresden, Mappe II der Körner-Handschriften (nicht numeriert), o.O.u.J.

<sup>6</sup>Adolf Stern hat Exzerpte aus den Reisetagebüchern angefertigt und in den Grenzboten veröffentlicht (vgl. Christian Gottfried Körner: Aus Körners Reisetagebüchern. Hrsg. von Adolf Stern. In: Die Grenzboten. Jg. 40,1. Leipzig 1893. S. 244-247).

<sup>7</sup>Von London aus schreibt Körner einen Brief an Gleim, in dem er ausführlich die Rezeption der deutschen Literatur in England darstellt. Ein anderes Schreiben vom 1.8.1780 zeigt, daß sich Körner und Gleim auch persönlich kannten (vgl. Pröhle: Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde. S. 142; hier ist der Briefwechsel zwischen Körner und Gleim publiziert). Joseph Peter Bauke berichtet ferner, Körner habe im Jahr 1780 die Herausgabe eines Journals erwogen und dabei Unterstützung von Gleim bekommen, der u.a. Lessing und Jacobi als Mitarbeiter zu gewinnen suchte (vgl. Christian Gottfried Körner. S. 59f.). Das Journal sollte mit Georg Joachim Göschen herausgebracht werden, aus dieser Zeit resultiert die Freundschaft Körners mit dem späteren Buchhändler und Verleger.

Geßner und Johann Jakob Bodmer kennen<sup>8</sup>, sondern machte auch die Bekanntschaft des Theologen Johann Caspar Lavater, den er am 1. Oktober 1780 besucht und über den er in sein Tagebuch notiert:

„Im Umgange ist er natürlich, ohne Prätention und Affektation, spricht über jede Sache wie ein Mann von Geist, aber von interessanten Dingen nur auf Veranlassung und von seinen eigensten religiösen und philosophischen Dingen nur mit seinen Freunden, oder solchen, bei denen er Sinn für diese Sachen und aufrichtigen Antheil bemerkt.“<sup>9</sup>

Während des Schweizer Aufenthaltes, bereits drei Tage nach seiner Ankunft in Zürich, bricht das Tagebuch jäh ab. Möglicherweise war die Bekanntschaft mit Lavater der Grund: Lavater, der über weitreichende und enge Verbindungen zu Logen in Deutschland, England und der Schweiz verfügte, führte den Jüngeren in die entsprechenden Züricher Kreise ein. Obwohl selbst kein Logenmitglied, verschaffte er dem masonisch interessierten Juristen Zugang zur Züricher Loge *Modestia cum Libertate*<sup>10</sup>, an deren Sitzungen Körner mehrfach teilnahm. Offensichtlich zählte Körner bald zu den Freunden Lavaters, der in dem streng orthodox erzogenen Juristen einen interessierten Schüler seines Wunderglaubens witterte. Seine buchstabengeheure Bibelexegese, die antiaufklärerischen religiösen Streitschriften und vor allem sein uneingeschränkter Glaube an die Wiederholbarkeit neutestamentarischer Wunder trugen ihm den Spott der zeitgenössischen Theologie und Philosophie ein. Alte Freunde wie Goethe oder Klinger distanzierten sich von ihm. Der junge Körner muß Lavater daher als potentieller 'Jünger' ausgesprochen willkommen gewesen sein. Rasch entwickelte sich zwischen den beiden ein pädagogisches Verhältnis, schon in seinem ersten Brief spricht Körner den Älteren demütig mit „Zweyter Vater“ an.

Von Zürich aus reisen Körner und Graf Schönburg-Glauchau Ende Oktober 1780 zunächst nach Lyon, von dort aus weiter nach Paris. In beiden Städten kommt es nun zu Begegnungen und Aktivitäten, die nicht recht in das Bild des aufgeklärten Juristen passen wollen.<sup>11</sup> Über das Engagement der folgen-

---

<sup>8</sup>Vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 29.

<sup>9</sup>Körner: Aus Körners Reisetagebüchern. S. 247.

<sup>10</sup>Vgl. Heinrich Boas. Geschichte der Freimaurerei. Aarau 1906. S. 284.

<sup>11</sup>Auch Jonas erwähnt die masonischen Kontakte während der Frankreichreise mit keinem Wort, aus welchen Quellen er ganz im Gegenteil mit Blick auf die Pariser Ereignisse ableitet, „vor krankhafter Schwärmerei bewahrte ihn [Körner] von jeher sein gerader, wahrhafter Sinn, der jede Übertreibung und Künstelei im Ausdruck seiner Gefühle und Empfindungen peinlich vermied“ (S. 22), bleibt rätselhaft. Das Charakterbild, das Schönburg-Glauchau in seinen Briefen an Lavater skizziert, legt eine entgegengesetzte Einschätzung

den Wochen geben jene von Bauke publizierten Briefe Aufschluß, die Körner von Lyon aus mit Lavater wechselte. Sie vermitteln intime Einblicke in seine geistige Verfassung unmittelbar nach Abschluß des Studiums, vor allem aber in seine Verstrickungen in Mystizismus und Alchimie.<sup>12</sup> In den ersten Briefen schildert Körner den Zustand geistiger Aporie, in der er sich vor der Bekanntschaft mit dem älteren Theologen befunden hatte. Voller Zweifel an der christlichen Lehre hatte er sich in London von seinem Paten Johann Friedrich Schiller in die Geheimnisse der Gold- und Rosenkreuzer einweihen lassen.<sup>13</sup> Weder dort noch in den aufklärerischen theologischen Schriften Johann Salomo Semlers oder Johann August Eberhards hatte er Antworten auf seine Glaubensfragen gefunden.<sup>14</sup> Die Schrift *Des Erreurs et de la Vérité* von Louis Claude de Saint-Martin hatte den Vierundzwanzigjährigen stark beeindruckt, aber auch Widersprüche zu seinem eigenen Glaubenskonzept aufgedeckt. In diesem Zustand des Zweifelns und Suchens machte er die Bekanntschaft Lavaters:

„So kam ich zu Ihnen, unbefangen, wahrheitsforschend, wahrheitsliebend, fand in Ihrem System ganz was ich suchte und bin nun glücklich.“<sup>15</sup>

Der Jurist suchte und fand in Lavaters Religionslehre, was ihm seine aufklärerisch-philosophischen Studien nicht hatten geben können, und so bekundete er „lieber ein glücklicher Thor, als ein trostloser Philosoph seyn“<sup>16</sup> zu wollen. Womit hatte Lavater seinen Besucher geködert? Ein Gemisch aus naiver Glaubensgewißheit, Vertrauen in einen göttlichen Heilsplan und die Gottgleichheit des Menschen, in die Bestimmung des Menschen zur Glückseligkeit, aber auch profane Lebenshilfe durch die biblischen Berichte war der Balsam, den Lavaters Unterricht auf die Wunden des verunsicherten jungen Mannes strich. Mit seinen Unterweisungen hatte Lavater ihn zum

---

des Körnerschen Charakters nahe (vgl. Schönburg-Glauchau an Lavater, 1.2.1781. In: Joseph Peter Bauke: Der Heiland aus Paris. Ein unveröffentlichter Briefwechsel zwischen C. G. Körner, Karl Graf Schönburg-Glauchau und J. C. Lavater. In: JbDSG X, 1966. S. 37ff.).

<sup>12</sup>Bauke: Der Heiland aus Paris. S. 11-57. – Bauke gibt eine biographische Einführung in den Briefwechsel, ohne jedoch die einzelnen Schreiben und damit die religionsphilosophische Auseinandersetzung zwischen Lavater und Duchanteau, die auf Körners Drängen hin zustande kam, zu kommentieren.

<sup>13</sup>Johann Friedrich Schiller wird später als ‘Sprachmeister’ in der Heideloffschen Liste der Mainzer Illuminaten geführt (vgl. Hans-Jürgen Schings: Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen 1996. S. 141).

<sup>14</sup>Vgl. Körner an Lavater vom 6.11.1780. Bauke: Der Heiland aus Paris. S. 19.

<sup>15</sup>Ebd. S. 20.

<sup>16</sup>Ebd.

Proselyten gemacht, denn der Schüler kündigt die „Rettung unglücklicher irrender Mitbrüder aus dem Labyrinth des Zweifels[,] dem ich entronnen bin“<sup>17</sup>, an. Zu diesem Zweck plant er eine Schrift, die er allerdings nie vollenden sollte:

„O! Wenn es mir gelänge durch eine Schrift auch nur einen einzigen Menschen zu Annehmung der Wahrheit vorzubereiten, ihm richtige Begriffe über die Gränzen der Philosophie und über die Kennzeichen der Wahrheit bezubringen, wenn ich nur den zehnten Theil in ihm wirkte von dem, was Sie in mir gewirkt haben [...]“<sup>18</sup>

Körner verließ Zürich „befriedigt über die wichtigsten Fragen, gestärkt zur Ausübung der Tugend, und getröstet über die Aussichten in die Zukunft“<sup>19</sup>. In Paris jedoch machte er Erfahrungen, die ihn noch weitaus stärker beeindruckten als der Züricher Theologe – und sein gerade gewonnenes Gleichgewicht völlig außer Kraft setzten.

Via Lyon setzten Schönburg-Glauchau und Körner die Reise nach Paris fort. Im Frankreich der siebziger und achtziger Jahre existierten wie in Deutschland verschiedene im Wettstreit liegende Hochgradsysteme; weit mehr als in Deutschland war die französische Freimaurerei jedoch von mystizistischem und okkultistischem Gedankengut geprägt, das die ursprünglichen, aufklärerischen Ideale von Toleranz, Gleichheit und Erkenntnis überlagerte.<sup>20</sup> In Lyon residierte die Speerspitze dieser Bewegung: Jean Baptiste Willermoz und Louis Claude de Saint-Martin lenkten die freimaurerischen Aktivitäten in antirationalistische, spiritualistische Bahnen und sammelten die okkultistischen Kräfte um sich. Den Höhepunkt stellte der Lyoner Konvent von

---

<sup>17</sup>Ebd. S. 21.

<sup>18</sup>Ebd. – Bauke bemerkt zu diesem Plan, es handele sich dabei um die 1824 veröffentlichte Schrift *Für deutsche Frauen*. Tatsächlich verhält es sich jedoch so: Körner arbeitete viele Jahre an einer Schrift über Schwärmerei respektive Enthusiasmus, die seine eigenen Jugenderfahrungen mit der Schwärmerei und der Heilung von ihr verarbeitet hätte. Erst im Jahr 1789 erfolgte die Niederschrift dieses Aufsatzes, *Ueber die Ausartung der Strenge gegen Schwärmerei*, deren Zusendung er Schiller am 19.3.1789 (vgl. NA Bd. 33, I. S. 320ff.) verspricht. Dazu kam es nie, allerdings gingen seine Einsichten in die *Philosophischen Briefe* sowie in die Diskussion über Schillers *Geisterseher* ein. Im Mai 1789 plante er einen philosophischen Briefwechsel über das Thema der Schwärmerei, und noch am 1.7.1791 schreibt er an Schiller, er plane einen „Roman in Briefen“ über „Anti-Schwärmerei“. (NA Bd. 34, I. S. 74.)

<sup>19</sup>Körner an Lavater 28.12.1780. Bauke: *Der Heiland aus Paris*. S. 25.

<sup>20</sup>Vgl. dazu René Le Forestier: *Die templerische und okkultistische Freimaurerei im 18. und 19. Jahrhundert*. 3 Bde. Übersetzt von Paul Schötz, hrsg. von Alain Durocher. Leimen 1987. Bd. 1. S. 77ff. (Originalausgabe: *La franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. Hrsg. von Antoine Faivre. Paris 1970).

1778 dar, den die sechs zur Strikten Observanz gehörenden Logen ausrichteten.

Über Körners Lyon-Aufenthalt ist nichts bekannt. Vermutlich besuchte er die Stadt in erster Linie, um dort, in der Hochburg der Martinisten, Kontakt zu jenem Autor aufzunehmen, der sich als *Le Philosophe inconnu* mit einer geheimnisvollen Aura umgab und dessen Schrift ihn so verunsichert hatte. Wahrscheinlich kam ein Treffen mit Saint-Martin nicht zustande, bereits wenige Wochen später trafen die beiden Reisenden in Paris ein. Hier geriet Körner unter den Einfluß der Philalethen, einer Untergruppe der Amis Réunis. Charles Pierre Paul Savalette de Langes hatte die Loge 1771 gegründet, die nun den Rang der zweitgrößten Vereinigung in der französischen Hauptstadt einnahm. Die Philalethen verfügten über eine höchst einflußreiche Anhängerschaft; hochrangige Beamte, Verwaltungsangehörige und oberste Militärs bildeten zwei Drittel der Mitglieder.<sup>21</sup> Bei Körner müssen die Aktivitäten der Ordensbrüder, die sich auch als *Chercheurs de la Vérité* bezeichneten, auf überaus fruchtbaren Boden gefallen sein. Er lernte Savalette de Langes kennen, schloß sich sofort eng an den Ordensgründer an und unterschrieb den Beitrittsrevers. In kürzester Zeit stieg Körner bis in den zwölften Grad<sup>22</sup> des Ordens auf, muß also während seines dreieinhalbmonatigen Aufenthaltes ein fleißiger Adept der Ordenslehren gewesen sein. Besonders aber faszinierte ihn ein Mitglied der Loge, dessen Bekanntschaft über Schönburg-Glauchau vermittelt wurde: Touzai Duchanteau.

Damit erlag Körner der Ausstrahlung eines Mannes, dessen Aktionen weit über das übliche Maß der mystizistischen Praktiken der Philalethen hinausgingen. Duchanteau behauptete, mit alchimistischen Versuchen die Säfte des oberen und unteren Körpers vereinen und so mystische Erkenntnisse, ja sogar den „Stein der Weisen“<sup>23</sup> gewinnen zu können. Diese Experimente seien das Arkanum, mit dessen Hilfe der Mensch einer Vereinigung mit Gott näher kommen könne. Unter dem Deckmantel der Wahrheitssuche führte er ein ausschweifendes Leben, in dem sexuelle Hemmungslosigkeit mit plötzlicher Abstinenz wechselte. Als Meister vom Stuhl verurteilte Savalette de Langes den Magus scharf, ohne seine enorme Wirkung auf die

---

<sup>21</sup>Vgl. dazu Hermann Schüttler: Johann Christoph Bodes Reise nach Paris und die Loge 'Les Amis Réunis'. In: Quatuor-Coronati. Jahrbuch Nr. 27. Bayreuth 1990. S. 37-48.

<sup>22</sup>Vgl. Benjamin Fabre: Un Initié des Sociétés Secrètes Supérieures: Franciscus, Eques a Capite Galeato. 1753-1814. Paris 1913. S. 84.

<sup>23</sup>Vgl. Duchanteaus eigene Ausführungen über seine Urinversuche, in deren vierzigstägigem Verlauf er den „Stein der Weisen“ hervorbringen wollte (in Friedrich Bülow: Geheime Geschichten und räthselhafte Menschen. Leipzig 1863. Bd. 1. S. 331).

Mitbrüder eindämmen zu können.<sup>24</sup> Daß Körner dem Schwindler geradezu verfiel und glaubte, in ihm einen neuen 'Heiland' gefunden zu haben, der Wunder wirken könne und den „Stein der Weisen“ besäße, läßt sich nur mit einer Mischung aus Orientierungslosigkeit, Wunderbedürftigkeit, die aus der Begegnung mit Lavater resultierte, und jugendlicher Naivität erklären. Körner selbst bemüht sich in seinen enthusiastischen Berichten an Lavater, der nicht mehr als 'Vater', sondern nur als „Redlicher Mitforscher der Wahrheit“<sup>25</sup> angesprochen wird, seine Begeisterung für Duchanteau mit dem Erkenntnisgewinn aus der Philosophie des Magus zu erklären:

„Den Eindruck, den er [Duchanteau] auf mich machte, werden Sie sich leicht vorstellen, wenn Sie sich selbst in den Fall setzen, daß Sie ein System fänden, welches die erhabensten, beruhigendsten und zur Ausübung der Tugend kräftigsten Lehren des Ihrigen enthielte, das einen befriedigenden Aufschluß gäbe nicht allein über das Alte und Neue Testament, sondern über alles, was die [...] Religionssysteme der alten Völker miteinander gemein haben, das ferner die schwersten psychologischen und physischen Fragen auf eine leichte und einfache Art auflöste, das endlich über alle Dunkelheiten und Zweifel beruhigte, die selbst bey Ihrem Lehrbegriff von der Christlichen Religion noch übrig bleiben.“<sup>26</sup>

Ausführlich erläutert Körner, welche Aspekte der Philosophie Duchanteaus die offenen Fragen der Lavaterschen Lehren beantworten sollten. Vor allem zerstreute sein System Körners Bedenken gegen Lavaters naiv-realistische Wunderauffassung, insofern Duchanteau die biblischen Wunder lediglich als Allegorien deutete, deren mystischer Erkenntnisgewinn von seinen eigenen 'Wundern' bei weitem übertroffen würde.<sup>27</sup>

Diese vermeintlichen Wunder Duchanteaus erwähnte Körner in seinen Briefen an Lavater zunächst mit keinem Wort. Dem Züricher Freund sollte der Eindruck vermittelt werden, bei Duchanteau handle es sich um einen seriösen Philosophen und „Mitforscher der Wahrheit“. Nahezu flehentlich bat er Lavater, umgehend selbst nach Straßburg zu reisen, um dort mit ihm, Schönburg-Glauchau und dem „neuen Heiland“ zusammenzutreffen und die

---

<sup>24</sup>Fabre: *Un Initié des Sociétés Secrètes Supérieures*. S. 86.

<sup>25</sup>Körner an Lavater, 28.12.1780. Bauke: *Der Heiland aus Paris*. S. 25.

<sup>26</sup>Ebd. S. 26.

<sup>27</sup>Daß dieser Punkt der wesentliche Unterschied zwischen Lavaters und Duchanteaus System war, geht aus einem besorgten Schreiben Lavaters an Schönburg-Glauchau hervor, der aus naheliegenden Gründen dringend vor Duchanteaus System warnt (vgl. ebd. S. 41f.).

Lehren Duchanteaus einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen.<sup>28</sup> Zwar äußerte Körner bereits im darauffolgenden Brief Zweifel an Duchanteaus System, beobachtete aber im Januar und Februar 1781 einige der Urinexperimente Duchanteaus, in deren Verlauf der französische Logenbruder mehrere Wochen hindurch keine andere Nahrung als den eigenen Urin zu sich nahm, der sich während des Experiments in einen dickflüssigen Sud verwandelte und den Probanden beinahe vergiftet hätte. Unter dem Einfluß dieser Erfahrung blieb Körner im Bann des Magus.<sup>29</sup> Dem war, so berichtet Schönburg-Glauchau in einem besorgten Brief an Lavater, „zuviel an Körners Bleiben bey seinem Systeme gelegen, als daß er nicht alles mögliche thun sollte ihn hin und her zu biegen und zu lenken“<sup>30</sup>. Lavater, der Duchanteau auf Vermittlung Körners tatsächlich in Straßburg traf, ließ sich keineswegs von ihm beeindrucken. Im Gegenteil: er bat Schönburg-Glauchau, der inzwischen „des Apostels fast verrückte[n] Zustand“<sup>31</sup> diagnostizierte, nachdrücklich, den fanatisierten Körner von Duchanteau fernzuhalten, und richtete über ihn auch an den einstigen Schüler selbst ein dringliches Schreiben, das ihn auf den rechten religiösen Weg zurückführen sollte.

Natürlich handelte Lavater durchaus eigennützig. Er sah, daß ihm ein gelehriger Jünger und williger Gefolgsmann zu entgleiten drohte, darüber hinaus aber durchschaute er auch den Schwindler und Hochstapler in Duchanteau und charakterisierte den „Riesengeiste“ in einem Brief an Goethe:

„Ein Mann von rasender metaphysisch theosophisch spizbübisch religiöser Genialität – der neben vier göttlich wahren Gedanken immer 3 abominable fallen ließ – bald die Sprache der Inspiration, bald die des Teufels spricht – Ein Pythagoräer, Anachoret, Mystiker, Hoch-

---

<sup>28</sup>Vgl. Körner an Lavater, 28.12.1780. Ebd. S. 25ff.

<sup>29</sup>Einige Jahre später wird Schiller in seinen Zeichnungen anlässlich Körners 30. Geburtstag 1786 dessen Begeisterung für Duchanteau, vor allem sein gescheitertes Vorhaben, den Urinexperimentator für eine Forschungsreise zu 'sponsern' – dieser schwatzte Körner 100 Friedrichsdor ab und verschwand (vgl. Jonas: Christian Gottfried Körner. S. 50) –, auf die Schippe nehmen: *Avanturen des neuen Telemachs, oder Leben und Exsertionen Körners des decenten, konsequenten, piquanten etc.* (In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Otto Günther und Georg Wittkowski. Leipzig 1911ff. Bd. XIX. S. 116-129.)

<sup>30</sup>Schönburg-Glauchau an Lavater, 1.2.1781. Bauke: Der Heiland aus Paris. S. 37f. – In diesem Brief gibt der Graf eine überaus besorgte detaillierte Beschreibung von der aktuellen Verwirrung, vor allem aber der grundsätzlichen Verführbarkeit Körners.

<sup>31</sup>Schönburg-Glauchau an Lavater, 2.3.1781. Ebd. S. 51f.

christ, Antichrist in Einer Person [...] itzt ein hocheleuchteter Narr und also – nahe verwandt mit einem Lump.“<sup>32</sup>

Erstaunlicherweise ließ sich Lavater auf Körners Wunsch ein, eine detaillierte religionsphilosophische Auseinandersetzung mit Duchanteau zu beginnen. Er bemühte sich parallel, Körner die Fehler in Duchanteaus eng an die Lehren der Kabbala angelegtem System nachzuweisen, charakterisierte es als „gemeinste Mystik“<sup>33</sup>, lehnte die Selbstversuche des Magus strikt ab und wies seinen Schüler darauf hin, daß Duchanteau keinen einzigen Beweis für seine angebliche mystische Vereinigung mit Gott liefern können.

Doch Lavaters Beschwörungen waren vergeblich. Körner war soweit fanatisiert, daß der Graf von Schönburg-Glauchau seine Versuche, ihn von Duchanteau zu entfernen, einstellte und ihn allein in Paris zurückließ. Mittlerweile plante dieser sogar eine gemeinsame Expedition mit dem Magus, deren Ziel Ägypten sein sollte. Nur dem massiven Einfluß des Ordenschefs Savalette de Langes persönlich war es zu verdanken, daß Körner schließlich überstürzt vor Duchanteau ins heimatliche Leipzig floh.<sup>34</sup>

Die Faszination, die von dem vermeintlichen Wundertäter ausging, hatte den jungen Juristen noch eine ganze Weile fest im Griff. Bis nach Leipzig verfolgte ihn der dubiose Logenbruder, vor allem, um von Körner Reisegeld für seine Expedition zu erbetteln. Körner kam dem Ansinnen tatsächlich nach, woraufhin sich der Betrüger mit hundert Talern verabschiedete, ohne die Reise jemals anzutreten noch den Zahlungsvorschuß zu retournieren. Was Körner schließlich bewogen hat, sich dem Einfluß Duchanteaus ganz zu entziehen,<sup>35</sup> anstatt ihn, wie ursprünglich geplant, über Ostern nach Leipzig einzuladen, läßt sich nicht im einzelnen feststellen. Nach Hause zurückgekehrt und dem quälenden Zustand der geistigen „Fermentation“<sup>36</sup> entronnen, versuchte er abschließend, dem Züricher Lehrer die „sonderbare Geschichte“<sup>37</sup> zu erklären. Nochmals berichtete er vom Verlust seiner Glaubensgewißheit, die er sich „weggegrübelt“<sup>38</sup> habe – ein Zustand, von dem er

---

<sup>32</sup>Lavater an Goethe, 31.3.1781. In: Heinrich Funk [Hrsg.]: Goethe und Lavater. Weimar 1901. S. 167f.

<sup>33</sup>Lavater an Schönburg-Glauchau, 8.3.1781. Bauke: Der Heiland aus Paris. S. 52.

<sup>34</sup>Vgl. Baukes Anmerkung zum Brief Körners an Lavater vom 8.1.1781, in dem Körner selbst von einem Freund schreibt, der ihn zur Vernunft gebracht habe (ebd. S. 28).

<sup>35</sup>Körner berichtet selbst, er sei vor Duchanteau geradezu aus Paris geflüchtet; dieser folgte ihm umgehend nach Frankfurt, wo es zu einer Aussprache zwischen beiden kam (vgl. Körner an Lavater, 25.7.1781. Ebd. S. 55).

<sup>36</sup>Ebd. S. 53.

<sup>37</sup>Ebd.

<sup>38</sup>Ebd. S. 56.



sich auch gegenwärtig nicht geheilt fühle. Diesen letzten Brief Körners hat Lavater nicht mehr beantwortet. Er spürte wohl, daß er den leicht zu erschütternden Anhänger früher oder später verlieren würde. Und tatsächlich trat Körner bald darauf ins ‘gegnerische Lager’ der radikalen Aufklärer über.

In den folgenden Jahren hat Körner seinen Ausflug in die Welt des Mystizismus nie mehr schriftlich erwähnt. Briefzeugnisse und Notizen, die er angefertigt hatte<sup>39</sup>, scheint er vernichtet zu haben; vermutlich deshalb, weil er nach der Phase der Kant-Lektüre nicht gerne an seinen eigenen ‘voraufklärerischen’ Lebensabschnitt erinnert werden wollte. Schiller gegenüber hat er sich im Gespräch zweifelsfrei erklärt, wie aus der beiläufigen Erwähnung Duchanteaus im Briefwechsel hervorgeht.<sup>40</sup> Noch Jahre später mußte Körner den Spott des Freundes über seine jugendlichen Eskapaden hinnehmen.<sup>41</sup> Im späteren Briefwechsel nahm Schiller den Freund immer wieder als ‘Spezialisten’ auf den Gebieten der Astrologie, Alchimie und Mystik in Anspruch und nutzte nicht nur dessen Fachwissen, sondern die Gesamtheit seiner Erlebnisse bei der Konzeption verschiedener literarischer Werke, wie an anderer Stelle dargelegt wird. Noch im Jahr 1797, während der Arbeit am *Wallenstein*, fragt Schiller bei Körner nach:

„Weißt Du mir keine Astrologische Bücher? Ich bin hier schlecht versehen. Da Du der Astrologie in alten Zeiten so nah gekommen bist, so solltest Du billig soviel davon wissen um einem guten Freunde damit aushelfen zu können.“<sup>42</sup>

Umgehend korrigiert Körner den Freund:

„Wenn Du von der Alchymie oder Theosophie Notizen haben wolltest, könnte ich Dir besser dienen, als mit Astrologie, die ich niemals getrieben habe.“<sup>43</sup>

Reinhard Koselleck hat die merkwürdige Gleichzeitigkeit von „Aufklärung und Geheimnis“<sup>44</sup> ausführlich beschrieben und nachgewiesen, daß die bei-

---

<sup>39</sup>In seinem letzten Schreiben an Lavater berichtet Körner von schriftlichen Ausführungen zu Duchanteaus System (vgl. Körner an Lavater 25.7.1781. Ebd. S. 56).

<sup>40</sup>Vgl. etwa Körners Brief an Schiller vom 18.9.1787: „Sein [Bodes] hauptsächlichster Umgang war vermuthlich ein gewisser Savalette des Langes Chef der Loge die Bode besucht hat. Frage ihn doch nach diesem Mann. Vielleicht hat er auch von Duchenteau [sic] gehört.“ (NA Bd. 33, I. S. 145.)

<sup>41</sup>So etwa in Form der Zeichnungen Schillers zu Körners 30. Geburtstag (vgl. Fußnote 29).

<sup>42</sup>Schiller an Körner, 9.3.1797. NA Bd. 29. S. 54f.

<sup>43</sup>Körner an Schiller, 14.3.1797. NA Bd. 36, I. S. 451.

den vermeintlichen Oppositionen genetisch aneinander geknüpft waren. Diese Gleichzeitigkeit charakterisiert auch jene Lebensphase Körners, in der sich der aufklärungsbegeisterte Jurist für die Vorspiegelungen eines Scharlatans wie Duchanteau und die mystizistischen Tendenzen innerhalb des Ordens begeisterte. Dabei mag die besondere Anziehungskraft geheimnisvoller Riten und Bünde auf die gebildete Jugend eine Rolle gespielt haben, aber eben auch jene grundsätzliche Affinität der Aufklärungselite des ausgehenden 18. Jahrhunderts zum Geheimnis. Körner, zum Zeitpunkt der Frankreichreise vierundzwanzig Jahre alt, scheint auf eine Weise fasziniert gewesen zu sein, wie sie Goethe Jarno im *Wilhelm Meister* beschreiben läßt:

„Die Neigung der Jugend zum Geheimnis, zu Zeremonien und großen Worten ist außerordentlich, und oft ein Zeichen einer gewissen Tiefe des Charakters. Man will in diesen Jahren sein ganzes Wesen, wenn auch nur dunkel und unbestimmt, ergriffen und berührt fühlen.“<sup>45</sup>

### **Umgeben von illuminatischen Werbern**

Statt 'Heilung' von der Glaubenskrise hatten die Züricher Erlebnisse nur eine vorübergehende Beruhigung durch Lavaters Bibelenthusiasmus, die Pariser Erfahrungen nur mystisch-schwärmerische Irrwege mit sich gebracht. Doch Körner scheint seine Lektion gelernt zu haben. Nach der Rückkehr aus Frankreich griff er entschlossen nach einem Therapeutikum, das tatsächlich, so geht aus seinen Briefen an Schiller hervor, Heilung brachte: die Philosophie Kants. Nicht zuletzt als Folge dieser Lektüre zeigte er Interesse an Verbindungen, auf deren Fahnen Aufklärung und Rationalismus geschrieben standen, und das waren in besonderem Maße die Illuminaten.

Körners intime Kenntnisse des Mystizismus, der Kabbalistik und des Okkultismus<sup>46</sup> verbanden sich bereits Anfang der 80er Jahre mit einem davon unabhängigen Aufklärungsoptimismus – kein singuläres Phänomen, denkt man an den Eindruck, den Goldmacher, Scharlatane und Mystiker während der Hochzeit der europäischen Aufklärung auch bei rationalen

---

<sup>44</sup>Reinhard Koselleck: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt a.M. 1973. S. 29.

<sup>45</sup>Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Ders.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl., München 1989 [1950ff.]. [Im folgenden kurz HA] Bd. 7. S. 548f.

<sup>46</sup>Noch zehn Jahre später finden sich in Körners Sprachgebrauch Spuren seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Okkulten: „Jede neue Kenntniß, die Du erwirbst, wird jetzt in Deinem Kopfe lebendig. Das unedelste Metall wird zu Gold durch eine Art von Alchimie der Begeisterung.“ (Körner an Schiller, 19.3.1789. NA Bd. 33,I. S. 321.)

Köpfen hinterließen, man vergegenwärtige sich nur die schier unglaublichen Erfolge des Schwindlers Cagliostro<sup>47</sup> oder des Grafen von Saint-Germain. In Deutschland agierten nach wie vor Geheimbünde, die an der okkulten Ritualistik festhielten und diese inhaltlich mit einer Mixtur aus Kabbala, Magie, Alchimie und Theosophie füllten wie die Gold- und Rosenkreuzer, der wichtigsten Artikulationsform der hermetischen Tradition in Deutschland. Daneben und in Konkurrenz zu ihnen operierten nun Orden, die zwar in Anlehnung an freimaurerische Vorbilder organisiert waren, jedoch andere bzw. weiterentwickelte Ziele verfolgten, darunter die Deutsche Gesellschaft und die Illuminaten.

Im Jahr 1776 hatte der Ingolstädter Hochschullehrer Adam Weishaupt die Illuminatengemeinschaft<sup>48</sup>, die als reformierter Nachfolger der Freimaurerbewegung fungieren sollte, ins Leben gerufen. In den frühen achtziger Jahren breitete sich der Orden vor allem in Nord- und Westdeutschland schnell aus, zu seinen Mitgliedern zählten prominente Vertreter der Aufklärung, wie Nicolai, Goethe und Herder. Der Aktionsradius und Einfluß des Ordens auf das vorrevolutionäre Jahrzehnt in Deutschland darf nicht unterschätzt werden – weniger wegen der unbezweifelbaren politischen Bedeutung als vielmehr wegen seines aufklärerischen Programmes, das mit missionarischem Eifer<sup>49</sup> in die Köpfe einer ganzen Generation eingepflanzt werden und so das Gesicht der Epoche verändern sollte. Hier versammelte sich eine rationalistisch-aufklärerische Elite, die ihre Ideen nicht nur verbreiten, sondern auch politisch und gesellschaftlich realisieren wollte.<sup>50</sup> Wichtigstes Mittel zum Zweck war neben einer internen, streng hierarchischen Ordnung die

---

<sup>47</sup>Die gesamte junge Elite zeigte sich anfällig für die Ausstrahlung eines Cagliostro, wie Walter Müller-Seidel gezeigt hat (Cagliostro und die Vorgeschichte der deutschen Klassik. In: Ders.: Die Geschichtlichkeit der deutschen Klassik. Stuttgart 1983. S. 49-65). Auch Körner begeisterte sich zeitweise für den Scharlatan.

<sup>48</sup>Wichtige Stationen der Forschung zur Geschichte dieser Loge sind: René Le Forestier (*Les Illuminés de Bavière et la Franc-Maçonnerie Allemande*. Paris 1915), Richard van Dülmen (*Der Geheimbund der Illuminaten. Darstellung, Analyse, Dokumentation*. Stuttgart und Bad Cannstatt 1975), Ludwig Hammermayer: *Zur Geschichte der europäischen Freimaurerei und der Geheimgesellschaften im 18. Jahrhundert*. In: Eva Balász, ders. u.a. [Hrsg.]: *Beförderung der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa: Freimaurer, Gesellschaften, Clubs*. Berlin 1979) sowie Hermann Schüttler (*Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1787/93*).

<sup>49</sup>Auf den quasi-religiösen Charakter des Illuminatenbundes hat Manfred Agethen hingewiesen (*Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und die deutsche Spätaufklärung*. München 1987).

<sup>50</sup>Richard van Dülmen bezeichnet die illuminatischen Aktivitäten als „Höhepunkt aufklärerischer Entwicklung in Deutschland vor der Französischen Revolution“ (*Der Geheimbund der Illuminaten*. S. 139).

Anlage eines flächendeckenden Netzes illuminatischer Beziehungen, die Besetzung zentraler Positionen in Publizistik, an Schulen und Universitäten, aber auch im nächsten Umfeld der Fürsten, ja nach Möglichkeit die Bekehrung dieser selbst zum Illuminatentum.<sup>51</sup>

Allerdings: die flammenden Anhänger der Aufklärung praktizierten innerhalb ihres Ordens nach jesuitischem Vorbild den gleichen Kult des Geheimnisses wie die freimaurerischen Vorläufer bzw. Konkurrenten. Keinem Ordensmitglied – mit Ausnahme der Aeropagmitglieder – wurden Einblicke in die Organisation und Mitgliederstruktur des Ordens gewährt. Kontakt war nur zu höchstens fünf gleichrangigen und einem direkt übergeordneten Bundesbruder gestattet, über den im monatlichen Quibus licet berichtet werden mußte.<sup>52</sup>

Die Ordensbrüder rüsteten sich für den ‘langen Marsch durch die Institutionen’. Dabei durfte die literarische Szene nicht fehlen, vor allem, weil es hier eine jugendliche Elite zu gewinnen galt, die leicht Opfer geschickter Proselytenmacher anderweitiger Provenienz werden konnte.<sup>53</sup> Eine doppelte Strategie sollte größtmöglichen Einfluß sichern. Zum einen zählte die gemeinsame Lektüre geeigneter Werke zum pädagogischen Programm des Ordens; private Lesegesellschaften wurden veranstaltet, Literaturlisten ausgegeben, Zirkel gebildet. Zum anderen galt den jungen Literaten selbst besondere Aufmerksamkeit, sie sollten geworben werden, um ihrerseits illuminatisch beeinflusste Literatur zu verfassen. So heißt es ausdrücklich in einer Ordensanweisung:

„Da in der Literatur mehrenteils zu einer Zeit gewisse Grundsätze allgemein Mode und von den schwächeren Köpfen nachgelallt werden, so daß zuweilen religiöse Schwärmeryen, dann unschuldiger Schäfer-ton, dann Ritterwerk, dann Heldenlied, seyn, unsere auf allgemeines Wohl der Menschheit gehenden Grundsätze auch zu Mode zu machen, damit junge Schriftsteller dergleichen unter das Volk ausbreiten und uns, ohne daß sie es wissen, dienen.“<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup>Vgl. Fischer: Die Aufklärung und ihr Gegenteil.

<sup>52</sup>Ausführliche Darstellungen zur Praxis der Illuminaten in: Dülmen: Der Geheimbund der Illuminaten. – Agethen: Geheimbund und Utopie. – Johann Joachim Christoph Bode: Journal meiner Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787. Hrsg. von Hermann Schüttler. München 1994.

<sup>53</sup>Eine erste wegweisende Studie zum Einfluß der Illuminaten auf die Literaturszene hat W. Daniel Wilson 1991 vorgelegt (Geheimräte gegen Geheimbünde).

<sup>54</sup>Ludwig Adolf Christian v. Grolmann [Hrsg.]: Die neuesten Arbeiten des Spartacus und Philo in dem Illuminaten-Orden; jetzt zum erstenmal gedruckt und zur Beherzigung bey

Wie groß das Interesse der Illuminaten an dem jungen Friedrich Schiller in der Zeit vor 1786, aber auch noch in den ersten Weimarer Jahren war, hat die Literaturwissenschaft erst kürzlich gezeigt.<sup>55</sup> Auch Körner mußte von erheblichem Wert für maurerische wie illuminatistische Werber sein, nicht nur aufgrund seiner Funktion in der Verwaltung, sondern auch wegen der glänzenden Kontakte zu beinahe allen wichtigen Köpfen der Epoche und seiner eigenen publizistischen Tätigkeit. Ob er selbst zu irgendeinem Zeitpunkt Mitglied des Illuminatenordens war, konnte bislang nicht belegt werden. Daß er über ein allgemeines Interesse hinaus engen, ja sogar kooperierenden Kontakt zu Ordensmitgliedern pflegte, läßt sich hingegen beweisen.

Blickt man auf Körners Studienjahre zurück, so zeigt sich, daß er bereits damals unter dem Einfluß jener radikal-aufklärerischen Kräfte stand, die später im Illuminatenorden gebündelt werden sollten. Der Student bezog die Leipziger Universität vor der Gründung des Ordens, so daß es dort zu diesem Zeitpunkt noch keine illuminatistisch engagierten Professoren gab, wohl aber aufklärerisches gedankliches Potential: mehrere Professoren Körners traten bald nach Gründung dem Illuminatenorden bei, darunter sein Lehrer Garve, mit dem er lange über das Studium hinaus Kontakt hielt. Die Jahre 1776 und 1777 verbrachte Körner an der Göttinger Universität mit ihrer späteren geballten Illuminatenmacht, zu der auch seine Lehrer Böhmer, Spittler und Meiners zählten. Spittler und Meiners beteiligten sich übrigens 1788 auch an jenem Bodeschen Reformprojekt Bund der deutschen Freimaurerei, zu dem Körner ebenfalls seinen Teil beitragen sollte und von dem später noch ausführlich die Rede sein wird.

Diese konsequent aufklärerischen Lehrer prägten später Körners eigene Geistestätigkeit, vor allem seine Lektüre. Daher verwundert es nicht, daß sich unter den Schriften seines Bibliotheksbestandes<sup>56</sup> zahlreiche Titel finden, die auf den Leselisten des Ordens ganz oben rangierten, darunter die Schriften Claude Adrien Helvétius<sup>57</sup> sowie Thomas Abbts Traktat *Vom Verdienste*, der in der *Instruction für Provincialen* zu jenen vorzüglichen Büchern gerechnet wird, die „Begierden entstehen machen, sich zu bessern,

---

gegenwärtigen Zeitläuften hrsg. [von Ludwig Adolf Christian v. Grolmann]. Frankfurt a.M. 1793. S. 103.

<sup>55</sup>Vgl. Schings: Die Brüder des Marquis Posa.

<sup>56</sup>Vgl. Rauch [Hrsg.]: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung. Zusammengestellt vom Königlichen Auktions-Kommissarius Rauch. Berlin 1831.

<sup>57</sup>Dieser Autor spielte eine wichtige Rolle in Schillers und Körners *Philosophischen Briefen*, wie noch gezeigt werden wird.

zu unterscheiden, groß zu werden“<sup>58</sup>. Schiller fand die Schrift in Körners Bibliothek und schlug umgehend vor, das Werk gemeinsam zu studieren.<sup>59</sup>

Unter Körners engsten Vertrauten finden sich auffallend viele Anhänger des Weishauptschen Ordens, obwohl die Illuminaten in Kursachsen nur geringe Werbungserfolge aufzuweisen hatten. Eine wichtige Illuminatin war nicht nur mit ihm verwandt, sondern gleichzeitig enge Freundin des Hauses: Elisa von der Recke, geborene Reichsgräfin von Medem, Schwester der Herzogin Dorothea von Kurland, auf deren Landsitz Löbichau die Familie Körner viele Sommermonate verlebte.<sup>60</sup> Elisa von der Recke pflegte seit 1784 freundschaftliche Kontakte mit Bode und führte einen regen Briefwechsel mit dem Illuminaten-Chef<sup>61</sup>. Bereits im Jahr 1779 hatte sie – etwa zeitgleich mit Körners Interesse am Mystizismus – in Mitau die Bekanntschaft Cagliostros gemacht, für den sie sich zunächst außerordentlich begeisterte. Wenige Jahre später veröffentlichte sie dann, von Bode über die Machenschaften des Schwindlers aufgeklärt, bei Nicolai in Berlin die *Nachricht von des berühmten Grafen Cagliostro Aufenthalt in Mitau im Jahre 1779 und von dessen dortigen magischen Operationen*. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich auch Körner vollständig von den mystizistischen Tendenzen distanziert. Es waren zwei durchaus zeittypische Maurer-Karrieren, die Körner und Elisa von der Recke in einem guten Jahrzehnt durchliefen – Faszination von Mystizismus, Distanz zu eben diesen Aspekten der Maurerei, Hinwendung zu jenen Orden, deren Umstrukturierung intern gelockerte Hierarchien und extern einen Umbau der Gesellschaft nach aufklärerischen Gesichtspunkten versprochen.

Eine merkwürdige und bis heute nicht aufgeklärte Rolle im Freimaurerwesen spielt Körners wichtigster Jugendfreund Ludwig Ferdinand Huber. Daß er Maurer war, steht fest, über die Frage, ob er bereits in den mit Schiller verbrachten Leipziger und Dresdner Jahren den Illuminaten anhing, läßt sich

---

<sup>58</sup>Zit. nach Schings: Die Brüder des Marquis Posa. S. 111. Originalabdruck in: Nachtrag von weitem Originalschriften, welche die Illuminatensekte überhaupt, sonderbar aber den Stifter Adam Weishaupt, gewesen Professor zu Ingolstadt betreffen, und bey der auf dem Baron Bassusischen Schloß zu Sandersdorf, einem bekannten Illuminaten-Neste, vorgenommenen Vivitation entdeckt, sofort auf Churfürstlichen Durchleucht zum Druck befördert. München 1787. – Es handelt sich hierbei um den zweiten Band der Originalschriften, deren Publikation im Illuminatenkreise für höchste Unruhe sorgte.

<sup>59</sup>Vgl. Schiller an Körner, 15.4.1786. NA Bd. 24. S. 43ff.

<sup>60</sup>Körner schätzte diese Freundin persönlich sehr, über die Dichterin und Schriftstellerin äußerte er sich jedoch kritisch (vgl. Körner an Schiller, 28.5.1790. NA Bd. 34, I. S. 16f.).

<sup>61</sup>Siehe dazu auch Bodes Briefe an Elisabeth von der Recke, die als Teil der Sammlung Böttinger ebenfalls in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt werden.

nur spekulieren. Die Konstellation Schiller-Körner-Huber liefert ein eindrucksvolles Beispiel, wie undurchsichtig das Netz der ordensinternen Beziehungen angelegt war, wie nachdrücklich das Schweigegebot selbst unter engsten Freunden wirkte. Schiller zeigte sich nach einem Treffen mit Huber enttäuscht und verärgert darüber, daß Körner ihm die maurerische Identität des Freundes – immerhin mehr als ein entfernter gemeinsamer Bekannter – verschwiegen hatte. Und er benutzt eine auffällige Metapher, um anzudeuten, daß man nicht eines Geistes war:

„Ich könnte und möchte Dir allerlei über Hubern schreiben, aber wie gesagt, ich habe ihn kaum obenhin genießen können und, wenn Dir das deutlich ist, mein Senkbley ist bei ihm nicht ganz auf den Grund gekommen.“<sup>62</sup>

Die Formel vom „Senkbley“, das nicht „auf den Grund gekommen“ sei, ist eindeutig maurerischer Provenienz und darf als Hinweis gedeutet werden, es seien in erster Linie masonische Fragen gewesen, über die man gestritten habe. Und tatsächlich: Huber gehörte den Illuminaten an<sup>63</sup>, versuchte möglicherweise, den Jugendfreund als Bundesbruder zu gewinnen. Vage deutet Schiller an, daß diese Werbung ebenso wenig Erfolg hatte wie die eigene offensichtliche Bemühung, Huber seine Bedenken verständlich zu machen und also sein „Senkbley [...] auf den Grund“ zu bringen. Körner dürfte über Hubers Aktivitäten genauer informiert gewesen sein. Daß sich in seinen Briefen darüber kein Sterbenswort findet, muß Folge eines Schweigegebots sein, das in den Jahren der Illuminatenverfolgung absolute Diskretion, vor allem natürlich in Rücksicht auf enge Freunde, forderte.

Die Verbindung Körners zu den französischen Maurern wurde bislang in der Forschung unterschätzt. Man glaubte, sein Interesse habe sich in den kuriosen Erlebnissen der Frankreichreise 1780/81 erschöpft, später seien keine weiteren Kontakte nach Frankreich gepflegt worden.<sup>64</sup> Das Gegenteil trifft zu. Auch in dieser Frage hat erst die Öffnung der sogenannten Schwedenkiste Licht in das Dunkel bringen können: sie enthält den für diese Frage entscheidenden Bericht Bodes über den Konvent der Philalethen 1787

---

<sup>62</sup>Schiller an Körner, 15.4.1788. NA Bd. 25. S. 39.

<sup>63</sup>Ludwig Ferdinand Huber findet sich als Nr. 55 auf der Heideloffschen Illuminatenliste, die Johannes von Müller 1791 einem Brief an den Mainzer Kurfürsten beifügt (vgl. Josef Hansen: Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution 1780-1801. 4 Bde. Bonn 1931-1938. Bd. 1. S. 913).

<sup>64</sup>Dieser Eindruck entsteht speziell bei Bauke, der zwar die Reiseerlebnisse, nicht aber Körners spätere Kontakte nach Frankreich erwähnt.

(Dokumente im Band XX, Nr. 136 und 137).<sup>65</sup> Körners Freund Savalette de Langes hatte ihn als eine Art freimaurerisches Forschungskolloquium initiiert, und als Vorbereitung auf den Konvent wurden Freimaurer im In- und Ausland zu Stellungnahmen und Referaten über Logenwesen und -tätigkeit in ihren Heimatstädten aufgefordert. Aus Bodes Berichten<sup>66</sup> geht eindeutig hervor: Körner in Leipzig erhielt ebenfalls eine entsprechende Einladung. Man erinnerte sich also des sächsischen Sympathisanten. Und nicht nur das: In der elften Sitzung des Konvents am 2. April 1787 wurde ein Schreiben Körners angekündigt, in dem dieser tatsächlich die gewünschten Auskünfte gab. Warum Körner der Bitte nachkam, obwohl er sich seit vielen Jahren von den französischen Logenbrüdern distanziert hielt, liegt auf der Hand: es war die alte freundschaftliche Beziehung zu Savalette de Langes, jenem Mann, der ihn aus der Umklammerung Duchanteaus befreit hatte, die ihn zur Kooperation verpflichtete.

Bode gelang es, die Untersuchungsergebnisse des Pariser Konvents von 1787 in persönlichen Gesprächen zu nutzen, um mehrere führende Mitstreiter der Philalethen von den mystizistischen Praktiken der Pariser Loge abzu ziehen und sie statt dessen als Neumitglieder für die Illuminaten anzuwerben. Nach der Gründung dieser Pariser Illuminatenfiliale plante er in Deutschland gemeinsam mit Gottlieb Hufeland und Karl Leonhard Reinhold eine vollständige Umstrukturierung der Orden; maurerische und illuminatistische Elemente sollten zu einem neuen System verschmolzen werden, das als Grundlage zur Neuordnung des Staates und der Gesellschaft dienen sollte. Neben Nicolai beteiligten sich Illuminaten wie Ludwig Freiherr von Spittler und Johann Feder, zwei der Göttinger Universitätslehrer Körners, an dem Unternehmen. Im Zuge seiner Rekrutierungsmaßnahmen erneuerte Bode dann auch den Kontakt nach Dresden.

Das Jahr 1787 war für den Orden der Illuminaten kein glückliches, und zwar aufgrund bestimmter Ereignisse, die intern und im Umfeld der Loge für Aufregung sorgten. Körner war über diese Vorgänge bestens informiert, und die Beiläufigkeit, mit der er sie brieflich erwähnt, verweist darauf, daß er durchaus vorsichtig damit umzugehen verstand:

---

<sup>65</sup>Bode: *Journal meiner Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787*. S. 93ff. – Das System der Philalethen, der Freunde der Wahrheit, gründete Savalette de Langes im Jahr 1773. Es sollte vor allem die Ursprünge, Ziele und neue Entwicklungen der Freimaurerei erforschen.

<sup>66</sup>Bode nahm nicht selbst am Konvent teil, sondern traf erst einige Tage später in Paris ein, wo er im Archiv der Loge Amis Réunis die Sitzungsprotokolle, die eingegangenen Mémoires und andere Akten handschriftlich kopierte (vgl. *Journal meiner Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787*. S. 111).



„Gestern war ich mit Hubern ein Paar Stunden bey Sala, Englisch Bier zu trinken. Wir sprachen anfangs viel von Illuminaten und geheimen Gesellschaften und endigten mit unserer eignen werthen Person und mit der Deinigen.“<sup>67</sup>

Daß gleich zu Beginn des Treffens mit Huber die Illuminaten Hauptthema waren, muß angesichts des Zeitpunktes nicht verwundern. Nur einen Monat zuvor war der erste Band der ‘Originalschriften’ veröffentlicht worden – ein Ereignis, das in illuminatischen Kreisen allerhöchste Aufmerksamkeit und Besorgnis erregt hatte.<sup>68</sup> Auch Schiller und Körner, die im März noch unter einem Dach wohnten, haben dieses Ereignis verfolgt und Einblick in die Schriften genommen.<sup>69</sup> Die Auskünfte, die Körner im Herbst desselben Jahres geben kann, deuten, wie unten gezeigt wird, nachdrücklich auf einen persönlichen Kontakt mit Bode, der freilich so verlief, daß möglicherweise Körners Einfluß dafür sorgte, Schiller vom Eintritt in den Orden der Illuminaten abzuhalten.

Am 10. September 1787 berichtet Schiller ausführlich über seinen Kontakt mit Bode. Diesmal ist es nicht nur ein freundschaftliches Tête-à-Tête. Ein handfester Werbungsversuch ist zu vermelden:

„Bode hat mich sondiert ob ich nicht M[aurer] werden wolle. Hier hält man ihn für einen der wichtigsten Männer im ganzen Orden. Was weißt Du von ihm?“<sup>70</sup>

An dieser Stelle war freilich noch der Freimaurerorden gemeint, und das kann nur bedeuten: Bode suchte Schiller für seine Unterwanderungsabsichten der Orden der Strikten Observanz zu rekrutieren. Schiller referiert ferner die Erlebnisse Bodes auf dessen Pariser Reise, die erst wenige Wochen zurückliegt und Ereignisse einschließt wie den Philalethen-Konvent, die keineswegs allgemein bekannt waren. Im gleichen Schreiben bittet er den Freund, ihm eine Beurteilung des Ordensstifters Weishaupt zu schicken, und Körners Antwortbrief vom 18. September 1787 ist gleich in mehrfacher

---

<sup>67</sup>Körner an Schiller, 20.4.1787. NA Bd. 33, I. S. 122.

<sup>68</sup>Der Kurfürst von Bayern hatte die Veröffentlichung der beiden Bände, die wesentliche geheime Informationen über den Illuminatenbund enthielten, angeordnet, von denen der erste im März 1787 erschien.

<sup>69</sup>Der Beleg dafür findet sich in Körners Brief an Schiller vom 18.9.1787: „Weishaupts Geschichte ist mir noch nicht weiter bekannt, als aus dem, was wir in den Illuminatenpapieren gefunden haben, die die Münchner Regierung hat drucken lassen.“ (NA Bd. 33, I. S. 146.)

<sup>70</sup>Schiller an Körner, 10.9.1787 NA Bd. 24. S. 153.

Hinsicht erstaunlich. Die Informationen, die er Schiller übermittelt, zeigen ihn als Insider, als Kenner der aktuellen Szene:

„Er [Bode] hat im Orden eine wichtige Rolle gespielt, als das Hundische System in den vereinigten Logen eingeführt wurde. Seit einigen Jahren besonders seit dem Wilhelmsbader Convente ist er als Bestreiter des Jesuitismus im Orden bekannt.“<sup>71</sup>

Gleichzeitig aber – und das mag fast aufschlußreicher sein – erwähnt er mit keinem Wort, daß er bestens über die Pariser Ereignisse informiert war, ja sogar selbst zum Kreis jener zählte, die anlässlich des Konvents zu Stellungnahmen aufgefordert wurden – und dieser Aufforderung auch nachkamen. Wirkte hier das Schweigeverbot? Informationen weitergeben war die eine Sache, eigene Beteiligungen schriftlich niederlegen eine andere. Wahrscheinlicher aber ist folgende Erklärung: Körner scheint sich weiter vom Illuminatenorden distanziert zu haben, je mehr er über ihn erfuhr – weniger über dessen Personal als vielmehr von bestimmten Verfahrensweisen. Körner witterte hier mit Recht einen eklatanten Widerspruch: wie kann eine Organisation, deren Ziel und Zweck umfassende Aufklärung ist, diese auf dem Wege der Unterwerfung, der konspirativen Betätigung erreichen wollen? Besorgt schrieb er nach Jena:

„Wenn er [Bode] Dich zum Proselyten machen will, so ist es für die Illuminaten, welche einige Freymaurer Logen in Besitz genommen haben. Wenn er aber wider Anarchie der Aufklärung eifert, so möchte man ihn fragen, ob denn durch Despotismus der Aufklärung viel mehr gewonnen seyn würde. Der edelste Zweck in den Händen einer Gesellschaft, die durch Subordination verknüpft ist, kann nie vor einem Misbrauche gesichert werden, der den Vortheil weit überwiegt.“<sup>72</sup>

Körner berührte damit exakt den Punkt, der kurz darauf zum Zerwürfnis zwischen den beiden Hauptaktivisten Weishaupt und Knigge führte – und gab damit einen Hinweis darauf, daß er die Reformabsichten Knigges nicht nur kannte, sondern offenkundig auch mit ihnen sympathisierte. In diesem Zusammenhang fällt erstmals jene markante Formel vom ‘Despotismus der Aufklärung’, die für Körner und Schiller bald von größter Bedeutung sein sollte.<sup>73</sup> Wie Schiller sich letztlich entschied, darüber gibt der Briefwechsel

---

<sup>71</sup>Körner an Schiller, 18.9.1787. NA Bd. 33, I. S. 145.

<sup>72</sup>Ebd. S. 145f.

<sup>73</sup>Hans-Jürgen Schings hat gezeigt, daß dieser Begriff den Gestus der *Briefe über Don Carlos* prägt (Die Brüder des Marquis Posa. S. 163ff.). – Für die Idee ‘Despotismus der Aufklärung’ gibt es jedoch ein – historisch wie inhaltlich – weit näher liegendes Anwendungsfeld, wie im folgenden Kapitel zur Textanalyse dargestellt wird.

dieser Wochen keinen Aufschluß. „Ob Bode mit seiner Werbung bei Schiller Erfolg hatte, scheint Körner nicht interessiert zu haben“<sup>74</sup>, deutet Hans-Jürgen Schings das briefliche Schweigen. Dieser Schluß freilich ist kaum zulässig. Schiller mußte es vorziehen, dem Freund, wenn überhaupt, nur unter vier Augen über den Verlauf seiner Kontakte zu berichten – dazu war etwa beim Zusammentreffen im August 1789 Gelegenheit. Außerdem stand Körner seinerseits weiter in Verbindung mit Bode und konnte von diesem (oder über die Herzogin von Kurland) Informationen über den Stand der Dinge erhalten. Anfang April 1789 kündigte Schiller dem Freund einen Besuch Bodes an, der, auf der Suche nach Mitstreitern für sein Reformprojekt, auch Kontakt mit Körner anknüpfte. Mit fast beschwörend warnendem Unterton schreibt Schiller an den Freund:

„Du wirst gegen Ende Mays einen Besuch von Boden erhalten, der Dich ein Paar Bouteillen Rheinwein kosten wird. Bode ist der Verfasser des Buchs: Mehr Noten als Text. Aber er will es verschwiegen halten. Seine Maçoniquen Ideen werden Dich nicht mehr interessieren, und er selbst vielleicht auch nicht, aber da Du doch allerley von ihm reden hörst so ists gut, daß Du ihn auch von Person kennst.“<sup>75</sup>

Schillers Warnung fiel nicht gerade auf fruchtbaren Boden bei Körner. Statt dessen scheint dieser sich mit Bode sogar näher angefreundet zu haben. Weniger, weil er sich dem Orden angliedern wollte, als vielmehr, weil sein maurerisches Engagement und Interesse ungebrochen anhielt und die Reformpläne Bodes seiner skeptischen Sicht auf das Illuminatenwesen entgegenkamen. Und so antwortete er nach Jena:

„Seine [Bodes] Bekanntschaft ist mir wichtiger, als Du vielleicht glaubst, durch die Rolle, die er in der Maurerei spielt. Wir sind sehr vertraut geworden, und er hat mir eine Sache, von der ich längst zurückgekommen war, wieder interessant gemacht.“<sup>76</sup>

Und wieder verschweigt Körner dem Freund, wie weit dieses Interesse tatsächlich führt, denn Bodes Werbung hat Erfolg: Körner leistet seinen Beitrag zu dem unter dem Namen Bund der deutschen Freimaurer operierenden Reformprojekt. Dank der Öffnung der Schwedenkiste ist jener Brief vom 28. April 1790 zugänglich, in dem Körner Bode, den er als „theuerster Ober“ anspricht, ausführliche Vorschläge zur Reform unterbreitet und dabei detailliert seine grundsätzlichen Bedenken gegen interne illuminatische

---

<sup>74</sup>Schings: Die Brüder des Marquis Posa. S. 160.

<sup>75</sup>Schiller an Körner, 2. oder 6.4.1789. NA Bd. 25. S. 241.

<sup>76</sup>Körner an Schiller, 22.5.1789. NA Bd. 33, I. S. 350.

Strukturen und Verfahrensweisen vorträgt.<sup>77</sup> Erwartungsgemäß pocht Körner vor allem auf Abschaffung der Subordinationsklausel, des Geheimnisprinzips und der hierarchischen Ordnung:

„Um den O. selbst und dessen Mitglieder von der Ausartung zu bewahren, scheint mir die Subordination ein zu gefährliches Mittel und beynahe schlimmer als die Krankheit selbst [...]. Möglichste Gleichheit der Mitglieder und Freyheit der Kritik dürften vielleicht wirksame Mittel seyn, um eingerissene Mängel [...] abzuschaffen [...].“<sup>78</sup>

Körners Kritik zielt auf die Mittel zur Durchsetzung, nicht auf den Zweck des Ordens selbst, dem er als „edelsten“ seine volle Anerkennung zollte. Sein Beitrag zu Bodes Bund der deutschen Freimaurer scheint sich in den brieflichen Reformvorschlägen erschöpft zu haben. Eine aktive Mitgliedschaft im Illuminatenorden oder einer verwandten Verbindung während dieser Jahre ist auch deshalb unwahrscheinlich, weil sie die berufliche Laufbahn massiv gefährdet hätte – ein Sachverhalt, der dem Staatsbeamten im Jahr 1793 schmerzhaft vor Augen geführt wurde. In diesem Jahr geriet er nämlich in Verdacht, Mitglied einer verbotenen Loge zu sein. Wer das Gerücht gestreut hatte, ist nicht bekannt; Körner berichtet in größter Aufregung zunächst Schiller, dann auch Goethe darüber:

„Ich hatte 10 Jahre in Dresden nicht im Verborgnen gelebt, war mit Personen von allen Classen bekannt geworden, und glaubte mir weder durch Reden, noch schriftstellerische Producte, noch andre Handlungen zu einem Verdachte über meine Gesinnungen irgend einen Anlaß gegeben zu haben. Gleichwohl weiß ich jetzt zuverlässig, daß ein solcher Verdacht existirt, daß meine unschuldigsten Handlungen in ein gehäßiges Licht gestellt werden, und daß man mich als Mitglied gefährlicher Verbindungen ansieht. [...] Nach unsrer Verfassung habe ich zwar keine ungerechten Behandlungen zu besorgen, aber selbst die wohlgemeynten Warnungen, die an mich gelangen, stören die Ruhe meiner Familie. [...] Gegen heimliche Beschuldigungen kann ich mich nicht rechtfertigen, also bleibt der gehäßige Eindruck. Jede Aussicht daher zu einer einträglichen Stelle ist mir abgeschnitten.“<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup>Hermann Schüttler nimmt diesen Brief zum Anlaß, Körner zweifelsfrei als Illuminaten zu verbuchen (Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1787/93. S. 86f.), ebenso wie Bode (Journal meiner Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787. S. 32).

<sup>78</sup>Schwedenkiste. Bd. 18, Nr. 169. Bl. 3v.

<sup>79</sup>Körner an Goethe, 8.2.1793. In: Goethe-Jahrbuch Bd. 8, 1887. S. 50. (Dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

Körner reagierte mit Panik auf die anonyme Verdächtigung und bat Goethe im selben Schreiben, ihm so schnell wie möglich eine Anstellung in Weimar zu besorgen. Goethes Antwort<sup>80</sup> muß ihn beruhigt haben, im darauffolgenden Schreiben berichtet er, zunächst konkrete Vorwürfe abwarten und erst dann über einen Umzug nachdenken zu wollen. Dazu kam es nicht, offizielle Anschuldigungen wurden nicht erhoben. Ob Körner verleumdet oder tatsächlich verraten wurde, lassen die Quellen nicht erkennen, und der Vorfall sagt wenig über seine Mitgliedschaft in einem verbotenen Orden aus. Daß er sich Goethe gegenüber deutlicher äußert als in den Briefen an seinen engsten Freund Schiller, könnte als Hinweis gedeutet werden, daß er seine Sorge bei Goethe als Logenbruder besser aufgehoben und verstanden fühlte – womit die Fakten möglicherweise bereits überinterpretiert wären.

Es bleibt dabei: Ob Körner zu irgendeinem Zeitpunkt den Beitrittsrevers unterschrieb, läßt sich auf der Grundlage des gegenwärtigen Forschungsstandes nicht nachweisen. Alle Quellen zeigen Körner als einen durchaus am Illuminatenum interessierten Maurer, der sich von den Zielen des Ordens fasziniert, von den Mitteln ihrer Durchsetzung jedoch abgestoßen fühlte.

### **Später Nachklang: Körner als Meister vom Stuhl**

In den beiden folgenden Jahrzehnten mit ihren politischen Umwälzungen hören wir wenig von einem konkreten maurerischen Engagement Körners. Seine Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen des Maurerwesens und des Illuminatenums erfolgt, wie im nächsten Kapitel ausführlich gezeigt werden wird, nun auf anderer, theoretischer und vor allem literarischer Ebene. Erst viele Jahre später taucht er plötzlich wieder in Ordensakten auf. Gegen Ende der Befreiungskriege interessiert er sich für die bedeutende Dresdner Loge „Zu den drei Schwertern und Asträa zur grünen Raute“, ohne zunächst beizutreten – möglicherweise, weil der Logenmeister als treuer Anhänger Napoleons galt. Im Jahr 1813 wurde dieser abgelöst, im Dezember trat Körner in die Vereinigung ein und wurde bereits wenige Tage später zum Meister vom Stuhl der Loge ernannt. Diese Berufung deutet daraufhin, daß Körner keineswegs strikte Distanz zum Logenwesen hielt, Kontakte zu aktiven Maurern mögen bestanden haben, vielleicht gehörte er sogar zum direkten personalen Umfeld der Loge. Außerdem dürfte die Rolle, die er in der publizistischen Szene während der französischen Besetzung und der Befreiungskriege spielte, seine Stellung als hoher Beamter und nicht zuletzt sein

---

<sup>80</sup>Goethes Brief ist nicht erhalten.

Ansehen als Vater des berühmten Freiheitsdichters die Dresdner Loge dazu bewogen haben, ihn für die Wiederbelebung des Bundes unter dem Dach der Sächsischen Großloge zu engagieren.

Mit der Funktion des Meisters vom Stuhl wurde Körner ein Amt übertragen, das soziales Prestige voraussetzte, rhetorische Gewandtheit und kommunikative Fähigkeiten verlangte. Zu seinen Pflichten zählte, die Versammlungen der Ordensbrüder zu eröffnen, Neumitglieder in die bestehenden Strukturen einzuweisen, die Gemeinschaft intern zusammenzuhalten. Dazu dienten vor allem schriftliche Instruktionen, die den Mitgliedern zur Lektüre empfohlen wurden. Außerdem hatte der Meister vom Stuhl regelmäßig vor der Versammlung der Brüder zu sprechen. Die Reden, die Körner in dieser Funktion vor der Dresdner Loge hielt, darüber hinaus verschiedene Aufsätze und Konzepte haben sich in den Ordenspapieren der Loge erhalten und werden als Teil des Körner-Nachlasses in der Manuskriptsammlung des Stadtarchivs Dresden aufbewahrt.<sup>81</sup> Für die Forschung sind diese Quellen von einigem Interesse, und es ist mehr als verwunderlich, daß sie im Zuge des Ansturmes auf Dokumente der Maurerei nicht publiziert wurden.

Körners Abhandlungen liefern in mancher Hinsicht ein repräsentatives Beispiel maurerischer Arbeit im nachaufklärerischen, besonders nachnapoleonischen Deutschland. Vor allem aber läßt sich aus ihnen eine signifikant verwandelte und durchaus typische Position innerhalb des Logenwesens herauspräparieren: Von der ehemaligen Begeisterung für das Illuminatentum, vom Furor der Aufklärung, der Körners Interesse an Weishaupts Orden ausgelöst hatte, ist im Jahr 1813 nichts mehr zu spüren. Die Zeit ist um mehr als zwanzig Jahre vorangeschritten, Deutschland hat die deprimierenden Jahre unter französischem Diktat erlebt, und der Glaube, allgemeine Aufklärung würde eine bessere Gesellschaft herbeiführen, ist durch die konkreten Folgen der Französischen Revolution ad absurdum geführt.

Das Bild, das Körner vom Wesen und vor allem vom Sinn der Maurerei zeichnet, besitzt einen so deutlich restaurativen Charakter, daß der Verdacht aufkommt, die Loge habe dem wiedereingesetzten sächsischen Fürsten bei-

---

<sup>81</sup>In Dresden werden insgesamt acht Manuskripte im Umfang zwischen einem und sechsundzwanzig Blättern aufbewahrt, die zum Teil halbseitig beschrieben und mitunter sehr schwer leserlich sind. Es handelt sich um Konzepte, Stichwortsammlungen, aber auch ausformulierte sogenannte *Maurerische Baustücke*, die offensichtlich weniger als Reden denn als schriftliches Informationsmaterial, etwa für neuaufzunehmende Mitglieder, gedacht waren. Aufschlußreich sind auch die von Adolph Kohut veröffentlichten *Ideen über Freimaurerei*. Sie wurden vermutlich ebenfalls in einer Rede vor der Dresden Loge im Jahr 1813 oder 1814 vorgestellt (Ders. [Hrsg.]: Theodor Körner. Sein Leben und seine Dichtungen. Berlin 1891. S. 279-291).

nahe zugearbeitet. Von konkretem politischen Einfluß der Logenbrüder, von einer Verpflichtung auf die Durchsetzung allgemeiner Grundrechte ist mit keinem Wort die Rede. Im Gegenteil: Ruhe ist im Jahr 1813 die erste Bürger- und Maurerpflcht.

„Der Freymäurerbund ist nach der Vorschrift des Christenthums, unterthan der Obrigkeit, die Gewalt über ihn hat, aber weder von dem Staate noch von irgend einer Faction läßt er sich als Werkzeug gebrauchen. Er strebt nicht nach einem geheimen Einflusse auf die Geschäfte der Regierung und auf die Wahl der Staatsbeamten und dient nicht den Mächtigen um durch sie zu herrschen. Aber der Geist der Ordnung und Ruhe der in den [Logensymbol; d. Verf.] herrscht wirkt kräftig gegen alle gewaltsamen Revolutionen und begünstigt jede Verbesserung, die auf einem rechtmässigen Wege eingeleitet wird. Auch bleibt kein Anlass unbenutzt, um das Vertrauen zwischen Regenten und Volk zu befördern, den Eifer für gemeinnützige Unternehmungen zu beleben, und das Gefühl für die Ehre der Nation zu erhöhen.“<sup>82</sup>

Noch weitaus auffälliger als die un- bzw. antipolitische Tendenz der Forderungen Körners ist die überragende Bedeutung, die dem Schönen, genauer gesagt, der Kunst als einem Ideal maurerischer Betätigung zukommt. Daher ermöglichen die in allen Freimaurerreden verstreuten Bemerkungen über das Kunstschöne in ihrer Gesamtheit einen Einblick in Körners späte Konzeption des Ästhetischen. Der Meister vom Stuhl zieht sich dabei ganz auf das in den 90er Jahren errungene Ideal einer Erziehung durch Schönheit zurück. Die Grundsätze des Maurertums, die er für den Wiederaufbau der Loge fordert, lesen sich mancherorts wie ein neu formuliertes Substrat aus Schillers *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Alle Macht geht vom Schönen aus. So wundert es nicht, daß der umfangreichste Aufsatz der Quellensammlung den Titel *Ueber die Erfordernisse der Schönheit in dem Bau des FreyMaurers*<sup>83</sup> trägt. Wie innerhalb der klassischen Ästhetik ist es die Antike, aus deren Werken objektive Kategorien des Schönen abgeleitet werden können. Ebenmaß, Klarheit der Form, „Mannigfaltigkeit“ in der „Einheit“<sup>84</sup>, Gleichgewicht, harmonischer Ausgleich zwischen „energische(n)“ und „sympathetischen“ Trieben<sup>85</sup> – das

---

<sup>82</sup>Körner: 6 maurerische Grundsätze. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.33. Bl. 1f.

<sup>83</sup>Körner: Maurerisches Baustück: Ueber die Erfordernisse der Schönheit in dem Bau des Freimaurers. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.32. Bl. 1.

<sup>84</sup>Ebd. Bl. 19.

<sup>85</sup>Ebd.

sind die ewigen Gesetze, nach denen die Alten das Werk gebildet, an dem sich nun der Moderne bilden soll.

„Aus den eigenthümlichen Merkmalen dieser Produkte läßt sich ein historischer Begriff des Schönen zusammensetzen, der zwar dem strengen Forscher nicht genügt, aber doch für den ausübenden Künstler – mithin auch für uns, als Freimaurer – einen praktischen Wert hat. Wohl uns, wenn wir in irgend einer Sphäre etwas dem ähnliches darstellen, was dem Griechen als Ideal bei seinen Schöpfungen vorschwebte!“<sup>86</sup>

Daß der Freimaurer als „ausübender Künstler“ agiere, daß er aus dem schönen Kunstwerk praktische Anleitungen für sein Handeln folgern könne – diese Vorstellung beruht ganz auf der idealistischen Analogiebildung zwischen Kunst und Leben, auf der Vorstellung, es gäbe allgemeine ‘Gesetze der Kunst und der Menschheit’, wobei Körner letzteren Begriff einmal für die Gesamtheit der Individuen, gleichzeitig aber als Synonym für ‘Humanität’ verwendet. Das Maurertum soll als Kunstwerk verstanden und nach dessen Gesetzen – etwa dem der Autonomie – gestaltet werden:

„Und das Wesen der Kunst besteht darin, dass nicht bloss ein brauchbares Mittel zu irgendeinem besondern Zwecke, sondern ein Werk von absolutem, selbständigem Werthe geliefert werde. Sich selbst als ein solches Werk aufzustellen ist die eigenthümliche Bestimmung des Freymaurers.“<sup>87</sup>

Aus der Kenntnis der Freimaurerreden erhellt sich rückblickend so manche Position Körners in Sachen Maurerei, die in früheren Jahren vor allem deshalb unscharf geblieben war, weil er sich aufgrund des Schweigegebotes und der Repressalien gegen Illuminaten und deren Sympathisanten nicht in Briefen oder gar Publikationen hatte äußern können. Nun aber widmet er etwa jenem Aspekt des Illuminatentums, der ihn bei seiner Annäherung an den Orden so massiv abgestoßen hatte, einen selbständigen Aufsatz mit dem Titel *Ueber das maurerische Geheimnis*. Offensichtlich spielte das Geheimhaltungsgebot auch in den Jahren nach der Jahrhundertwende noch eine Rolle in der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Logenwesen, wie Körners einleitende Bemerkungen zeigen:

„Es hat besonders in den letzten Jahren Freunde der Publicität gegeben, die auch unserm Bunde die Geheimhaltung dessen, was uns zu verschweigen obliegt, zum Vorwurfe gemacht haben. Alles Unheil,

---

<sup>86</sup>Ebd. Bl. 4.

<sup>87</sup>Ebd. Bl. 12.



was in der pietetischen, gelehrten und sittlichen Welt von geheimen Gesellschaften herrührte, wurde auch von unsern [Logensymbol; Anm. d. Verf.] gefürchtet, und wenn man noch zu gut von uns dachte, um uns schädliche Zwecke oder unbedeutende Beschäftigungen zuzutrauen, so forderte man wenigstens Rechenschaft von uns, aus welchen Gründen wir gemeinnützige Lehren und Beyspiele zu verbergen für nöthig fänden.“<sup>88</sup>

Weiter erläutert Körner, unter welchen Bedingungen die Praxis der Geheimhaltung berechtigt ist, wie sie gestaltet sein sollte und in welcher Form sie dem Orden eher Schaden als Nutzen zufüge. Erwartungsgemäß entwirft er hier ein Gegenmodell zum Vorgehen der Illuminaten, ohne den Orden explizit zu erwähnen – die Stoßrichtung seiner Kritik ist jedoch eindeutig, wenn er betont, kein „unbekannter Oberer“<sup>89</sup> dürfe Gesetze ausgeben, und kein politisches Ziel in der äußeren Welt, sondern nur die Veredelung des Selbst, „das Gute, Edle und Schöne“<sup>90</sup> müsse erstrebt werden.

Aber nicht nur mit dem Geheimniskult der Illuminaten wird abgerechnet. Körner distanziert sich gleichermaßen von jenen Verbindungen, die sich der Erforschung mystischer Zusammenhänge und okkulten Wissenschaften verschrieben haben, also jenen Logen, deren begeisterter Adept Körner selbst in seiner Jugend gewesen war:

„Was wir verschweigen, sind nicht solche Kenntnisse, durch deren Vorenthaltung der Nicht-Freymaurer einen wichtigeren Vortheil entbehrt. Dass es uns durch einen mitgetheilten geheimen Unterricht gelingen wäre, tiefer in das Innere der geistigen und körperlichen Natur einzudringen, dürfen wir uns nicht rühmen.“<sup>91</sup>

Körner beschreibt die Tradition und die Zielvorstellung des Maurerwesens ganz aus individualgeschichtlicher Perspektive. Seine Karriere darf einerseits exemplarischen Wert als Entwicklung zwischen Hochaufklärung und Restauration beanspruchen, andererseits unterscheidet sie sich insofern von vielen Lebensläufen, als Körner sich nie ganz vom Logenwesen zurückzog. Vielmehr findet er hier ein weiteres Anwendungsfeld seines Konzepts einer umfassenden Ästhetisierung aller Lebensbereiche. Es ist dieser Lieblings-

---

<sup>88</sup>Körner: Maurerisches Baustück: Ueber das maurerische Geheimnis. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.36. Bl. 1.

<sup>89</sup>Ebd. Bl. 2.

<sup>90</sup>Ebd. Bl. 3.

<sup>91</sup>Ebd. Bl. 2. – Ähnlich an anderer Stelle: „Irgend eine besondere Wissenschaft auf bekannten oder geheimen Wegen zu erweitern gehört nicht zu den Geschäften der [Logensymbol; Anm. d. Verf.]“. (Körner: 6 maurerische Grundsätze. Kö IV.33. Bl. 3.)

gedanke Körners, der sich im zentralen Postulat der Freimaurerreden, die Kunst müsse für die Maurertätigkeit „praktisch“<sup>92</sup> werden, niederschlägt.

Jenseits der Aufschlußkraft, die Körners Reden für seine Position und die Stellung der Maurerei unmittelbar nach der Befreiung Deutschlands besitzen, wird eines deutlich: Körners Analysen, seine Ausführungen besitzen bei weitem nicht die intellektuelle Schärfe und ebensowenig die sprachliche Strahlkraft, die seine Überlegungen zum selben Thema im Rahmen der Diskussion mit Schiller dokumentieren.<sup>93</sup> Im Jahr 1813 fehlt ihm schmerzlich der korrespondierende Kopf, der ihn inspirieren, befeuern, korrigieren konnte. Dabei muß in Rechnung gestellt werden, daß diese Abhandlungen Gebrauchstexte für eine Gemeinschaft waren und kein philosophischer Dialog. Dennoch: Das Reflektionsniveau, daß Schiller und Körner während der gemeinsamen Diskussion über Tendenzen ihres Zeitalters erreichten, die Brillanz der Zeugnisse ihrer sich gegenseitig ergänzenden Geistesentwicklungen, hat Körner in diesen späten Arbeiten nicht annähernd wiederholen können. Um so lohnender ist ein Blick auf die literarischen Quellen, die jene fruchtbare Auseinandersetzung der Freunde mit den Facetten der Maurerei in den Jahren 1786 bis 1789 überliefern.

---

<sup>92</sup>So u.a. in Körner: Ueber die Erfordernisse der Schönheit in dem Bau des Freimaurers. Bl. 8.

<sup>93</sup>Die Ergebnisse der Zusammenarbeit mit Schiller werden in der vorliegenden Arbeit im Kapitel *Autonomie und Objektivität der Kunst* ausführlich dargestellt.

## 2.2 Geheimbundwissen und Literatur: *Don Carlos*, *Der Geisterseher* und die *Philosophischen Briefe*

Während der späten 70er und der 80er Jahre des 18. Jahrhunderts erkundet Körner das ganze maurerische Spektrum, angefangen von den ‘rechten’ Rosenkreuzern über die mystizistischen Strömungen innerhalb der Maurerei bis hin zu den radikal aufklärerischen ‘linken’ Illuminaten, und tritt als hervorragender Kenner der bisweilen intrikaten Ordenszusammenhänge in Erscheinung. Die nach wie vor unbeantwortete Frage, ob Körner tatsächlich Mitglied der Illuminaten war, soll im folgenden Kapitel hinter die weitaus interessantere Untersuchung zurücktreten, welche Auswirkungen sein außerordentliches Wissen und sein vielgestaltiges Engagement auf die eigene bzw. auf Schillers literarische und theoretische Produktionen hatte.

Erst in jüngster Zeit wurden die Spuren verfolgt, die Schillers Rezeption des Illuminatentums im *Don Carlos* hinterlassen hat.<sup>94</sup> Körner wurde dabei – durchaus typisch für seine Behandlung in der Literaturgeschichtsschreibung – lediglich insofern erwähnt, als er dem Freund Informationen und Schriften zur Verfügung stellte. Mehrere wichtige Aspekte gerieten auf diesem Weg ins literaturgeschichtliche Abseits: Erstens die ungewöhnliche Qualität, die Körners Werbung um Schiller im Jahr 1784, das erste Jahrfünft ihrer Freundschaft überhaupt, besitzt, sowie die Tatsache, daß diese außerordentliche Freundschaftserfahrung konkrete Spuren in Schillers literarischer und philosophischer Arbeit hinterlassen hat. Zweitens läßt sich ein maßgeblicher Einfluß Körners auf jene Werke Schillers nachweisen, die in den Jahren ihres Zusammenlebens entstanden – eine Quelle, die von der Forschung nie einer genauen Prüfung unterzogen wurde. Und schließlich wurde eine merkwürdige Koinzidenz übersehen, die nicht nur mehrere Werke des Jahres 1786, sondern auch deren Wiederbearbeitung im Jahr 1788 unter einem bestimmten Gesichtspunkt vereint, der unmittelbar mit Körner in Verbindung steht.

### Werke der gemeinsamen Jahre

Während Schillers Aufenthalt bei Körner<sup>95</sup> arbeitete der Dichter vom Sommer 1786 bis in den Winter hinein parallel am Fortsetzungsroman *Der Geisterseher* und am Drama *Don Carlos*. Kurz davor hatte er die Arbeit an den *Philosophischen Briefen* beendet, die im dritten Heft der *Thalia*

---

<sup>94</sup>Zuerst Marion Beaujean (Zweimal Prinzenenerziehung. *Don Carlos* und *Geisterseher*. In: *Poetica*, 1978. S. 217-235); ferner Hans-Jürgen Schings (Die Brüder des Marquis Posa).

<sup>95</sup>Schiller wohnte von April 1785 bis Juli 1787 bei Körner.

erschieden und deren Fortsetzung fest vorgesehen war.<sup>96</sup> Drei Werke, an denen Schiller nicht zufällig gleichzeitig schrieb: alle portraituren und problematisieren – mit ganz unterschiedlichen Konturen – die Figur eines jugendlichen Schwärmers, der eine existentielle Krisis durchlebt. Eine nicht unversehens entstandene, sondern absichtlich erzeugte Krise: sie wird von einem älteren Erzieher herbeigeführt, der dem Jüngeren anschließend helfend darin beisteht. Die Konstellation ist im Kern identisch: alle drei Helden sind Probanden in einem Experiment, in dem sie von einem Lenkenden mit den Mitteln psychologischer Beeinflussung zu bestimmten Handlungsweisen motiviert werden. Im *Don Carlos* ist es Posa, der als väterlicher Freund den Infanten Carlos für politische Zwecke instrumentalisiert. Im Romanfragment ist es ein Magier, der den Prinzen mit mystizistischen und alchimistischen Täuschungen zutiefst verwirrt. Und schließlich in den *Philosophischen Briefen*: hier ist der ältere Briefpartner Raphael derjenige, der in der Rolle eines philosophischen Arztes den jüngeren Julius in eine schwere Glaubenskrise als notwendiges Durchgangsstadium seines Aufklärungsprozesses führt. Die drei Probanden bringen eine persönliche Disposition der Schwäche, der unsicheren Suche nach Leitbildern und Idealen mit, die sie für eine psychologische Lenkung prädestiniert; sie alle sind Werkzeuge zur bedingungslosen Durchsetzung eines Zieles mit Hilfe psychologischer Macht und massiver Beeinflussung.

Das Ziel ist, zumindest bei zwei der Versuchsanordnungen, überaus moralisch: Im *Don Carlos* wie in den *Philosophischen Briefen* geht es um die Durchsetzung eines aufklärerischen Ideals. Die Werkzeuge, mit denen dieser objektiv gute Zweck unbedingt durchgesetzt werden soll, sind hingegen ein Rückfall hinter den Autonomieanspruch des Individuums und in voraufklärerische despotische Herrschaftskonzepte. Im *Geisterseher* scheint es sich anders zu verhalten: Zweck der breit angelegten Intrige ist die Konversion des Prinzen und seine Thronbesteigung. Allerdings wollen wir an dieser Stelle nur jene Abschnitte des Romans in den Blick nehmen, die Schiller während des Zusammenlebens mit Körner im Sommer 1786 verfaßte. Dabei handelt es sich um jenen ersten Teil, der die Geisterbeschwörung, in deren Nachfolge aber den zunehmenden Vernunftenthusiasmus des Prinzen schildert. Für diesen Abschnitt gilt ebenfalls: mit antiaufklärerischen Mitteln

---

<sup>96</sup> „In der Continuation unserer philosophischen Briefe wollen wir das Thema aufs Tapet bringen, welche Thätigkeit – bei gleichen Kräften – die vorzüglichere ist, politische oder idealische, bürgerliche oder gelehrte? Ich weiss keinen schönern Stoff als diesen, und in welchem sich Geschichte, Philosophie und Beredsamkeit mehr vereinigen ließen.“ (Schiller an Körner, 15.4.1786. NA Bd. 24. S. 45.) – Vgl. auch die Anmerkungen zu den *Philosophischen Briefen* (NA Bd. 21. S. 153).

wird der Prinz (wenn auch nur vorübergehend) zum Gebrauch seiner Vernunft motiviert.

Daß dieser Gedankenkomplex, der Schillers Werke im Jahr 1786 so deutlich dominiert, nur vor seinem biographischen Hintergrund verständlich wird, wurde bislang nie in Rechnung gestellt. Dabei ist der Einfluß jener zentralen Diskussion, die zwischen den Freunden Körner und Schiller in den gemeinsamen Jahren und darüber hinaus geführt wurde, unübersehbar. Eine Diskussion, die sich um die wesentlichen geistigen Kraftfelder der Zeit drehte: die Aufklärung und ihre Gegenbewegungen. Ihre gemeinsame Erfahrungsgrundlage bildeten Körners eigene Erlebnisse, sein Jugendglaube, abgelöst durch eine tiefe Glaubenskrisen, die anschließenden französischen Abwege in Mystizismus und Schwärmerei, die Auseinandersetzung mit Kants Aufklärungsschrift und schließlich die Annäherung an den radikal-aufklärerischen Zweig der Illuminaten. Die erste Phase seiner geistigen Entwicklung deckte sich partiell mit der Schillers; Denkschritte, die für einen jungen Intellektuellen in den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts durchaus typisch waren. Die speziellen Erfahrungen mit Logenwesen und Mystizismus jedoch konnte nur Körner ihrem gemeinsamen Ideenvorrat beisteuern.

1786 stehen zwischen den Freunden grundsätzliche Fragen nach der Berechtigung und nach dem Durchsetzungspotential ideologischer Kräfte im Mittelpunkt der Diskussion: die Aufklärung selbst im *Don Carlos*, die theosophisch-kosmologische Weltansicht des Julius, die die ältere Phase der *Philosophischen Briefe* prägt, schließlich Mystizismus und Alchimie im ersten Teil des *Geistersehers*. Körner hatte alle drei in der eigenen Vita nacheinander durchlebt – und Schiller über seine Entwicklung offensichtlich detailliert informiert.

Im folgenden werden die drei im Hause Körners entstandenen Werke des Jahres 1786 analysiert, und zwar jeweils unter der Fragestellung, inwieweit nicht nur die kontinuierliche Diskussion mit Körner, sondern auch dessen Biographie konkrete Spuren hinterlassen hat, bis zu welchem Grad also *Der Geisterseher*, *Don Carlos* und die *Philosophischen Briefe* ihre überlieferte Gestalt unmittelbar Körners Einfluß verdanken.

### **Geisterbeschwörung versus Vernunftgebrauch**

Seinen Roman *Der Geisterseher* begann Schiller im Sommer 1786. Täglich hatte er Gelegenheit, sich mit dem Gastgeber und Freund über den Stand der Arbeit auszutauschen und ihn über alchemistische Versuche, Geisterbeschwörungen und andere okkulte Praktiken zu befragen. Als Körner einige Jahre nach Schillers Tod 1812 eine biographische Skizze zur Cottaschen

Gesamtausgabe schreibt, erwähnt er den Fragment gebliebenen *Geisterseher* auffallend beiläufig und mit zwiespältiger Beurteilung.

„Das Werk wurde ihm verleidet, und blieb unbeendet, als aus den Anfragen die er von mehreren Seiten erhielt, hervorzugehen schien, daß er bloß die Neugierde des Publikums auf die Begebenheit gereizt hätte. Sein Zweck war eine höhere Wirkung gewesen.“<sup>97</sup>

Einerseits spielt Körner die Bedeutung des Werkes herab, indem er behauptet, Schiller habe „bloß in dieser Gattung seine Kräfte versuchen“<sup>98</sup> wollen. Gleichzeitig mißt er dem Roman dunkel eine herausragende, ins Mystische changierende Bedeutung bei: „Sein Zweck war höhere Wirkung gewesen“. Die Forschung hat dieser Bemerkung keine Aufmerksamkeit geschenkt. So blieb die Frage offen, welche „höhere Wirkung“ Körner meinen könnte und warum er sie nicht näher ausführte.

Dabei liegt die Erklärung auf der Hand, bedenkt man, welche Ereignisse während ihres gemeinsamen Lebens die geistige Welt Deutschlands beschäftigten. Daß der *Geisterseher* eine literarisierte Informationsverarbeitung und -vermittlung von Geheimbundfakten war, haben schon die ersten Rezensenten realisiert.<sup>99</sup> Als unmittelbaren Anstoß hat die Forschung immer wieder die zeitgenössische Diskussion um Cagliostro und den Wunderglauben, vor allem den im Mai erschienenen Aufsatz Elisa von der Recke und die Reaktionen darauf gewertet.<sup>100</sup> Mindestens ebenbürtig aber dürfte der Eindruck des alltäglichen Gespräches mit Körner<sup>101</sup> zu veranschlagen sein, der mit maurerischen und illuminatischen Interna bestens vertraut war und darüber hinaus zeitgleich ebenfalls eine Abhandlung – jenen bereits erwähnten Aufsatz über Schwärmerei – konzipierte.

Schiller scheint seinen *Geisterseher* zunächst als publizistischen Beitrag zur aktuellen Diskussion des Geheimbundwesens in Aufsatzform geplant zu

---

<sup>97</sup>Christian Gottfried Körner: Nachrichten von Schillers Leben. S. 1293. Anhang zu: Friedrich Schiller: Schillers sämtliche Werke in einem Band. Hrsg. vom Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. München, Stuttgart und Tübingen 1830. S. 1290-1301.

<sup>98</sup>Ebd.

<sup>99</sup>Vgl. z.B. die Rezensenten der Tübingischen gelehrten Anzeigen und der Oberdeutschen Literaturzeitung (abgedruckt in Julius Braun [Hrsg.]: Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen Schiller und Goethe und deren Werke betreffend aus den Jahren 1773-1812. 3 Bde. Berlin und Leipzig 1882. Abt. I,1: Schiller. S. 262ff.).

<sup>100</sup>Zuletzt Marion Beaujean (vgl.: Zweimal Prinzerziehung. S. 218).

<sup>101</sup>Vgl. Benno von Wiese: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959. S. 316: „Von Elisa von der Recke [...] führen Beziehungen zum Körner-Schiller-Kreis, und Körner selbst mag als aufgeklärter Freimaurer in den Gesprächen mit Schiller manches über das Eindringen magisch-mystischer Strömungen in die Logen erzählt haben.“

haben. Als Anfang 1787 der erste von fünf Teilen des *Geistersehers* in der Thalia erschien, wurde der Autor vom Erfolg des Prosawerkes überrascht. Ganz offensichtlich war es der Stoff, der beim Publikum ankam. Sachlich analysierte Schiller, „Cagliostros und Starkes, Flamels Geisterseher, geheime Chronicken [...] – das sind Objekte für Journale“<sup>102</sup>. Fortan war die Weiterführung des Werkes und auch die Planung der Buchpublikation nicht zuletzt von ökonomischem Kalkül bestimmt.<sup>103</sup> Was als Abhandlung begonnen wurde, geriet zum Roman. In dessen Zentrum steht ein Jüngling, der mit allen Mitteln psychologischer Menschenkenntnis und -beeinflussung schrittweise seinem christlichen Jugendglauben entfremdet, durch mystische Experimente beeindruckt und zunächst zu einem hybriden Vernunftoptimismus geführt wird. Eine literarische Figur, deren reales Vorbild wohl kaum zu verkennen ist: In Schillers unmittelbarer Nähe lebte der Mann, der eine bis ins Detail analoge Biographie aufzuweisen hatte, der die Karriere vom naiv-schwärmerischen Gläubigen zum Zweifler, Mystiker und schließlich zum Freigeist durchlaufen hatte. Schiller gibt sich wenig Mühe, diese Anlehnung zu verschleiern<sup>104</sup>, und seine Charakterisierung des Prinzen liest sich wie ein aus nächster Nähe gezeichnetes Portrait des jungen Körner – freilich vor allem mit Blick auf jene Facetten, in denen sich auch der junge Schiller selbst spiegeln konnte. Die Beschreibung seiner familiären Erziehung, wie Körner sie selbst in seinen ersten Briefen an Schiller vornahm, die daraus resultierende persönliche Disposition, die nahezu bruchlos auf die Figur des Prinzen übertragen wird – all das konnte nur ein engster Vertrauter wissen und in die Zeichnung des Protagonisten einfließen lassen:

„Er war Protestant, wie seine ganze Familie – durch Geburt, nicht nach Untersuchungen, die er nie angestellt hatte, ob er gleich in einer Epoche seines Lebens religiöser Schwärmer gewesen war. [...]

Er floh die Vergnügungen [...]. Seine Neigungen waren still, aber hartnäckig bis zum Übermaß, seine Wahl langsam und schüchtern, seine Anhänglichkeit warm und ewig. [...] Er las viel, doch ohne Wahl; eine vernachlässigte Erziehung und frühe Kriegsdienste hatten seinen Geist nicht zur Reife kommen lassen. Alle Kenntnisse, die er

---

<sup>102</sup>Schiller an Körner, 12.6.1788. NA Bd. 25. S. 70.

<sup>103</sup>Schiller dachte in diesen Jahren über Möglichkeiten nach, den Ertrag aus seinen publizistischen Arbeiten zu steigern: „Ich muß von Schriftstellerei leben, also auf das sehen, was einträgt“, schrieb er am 18.1.1788 an Körner. (NA Ebd. S. 5.)

<sup>104</sup>Die auffallend beiläufige Bemerkung über den Prinzen: „Freimäurer ist er, soviel ich weiß, nie geworden“ (NA Bd. 16. S. 46.) kann als Schutz des Freundes, aber auch als ironisch-spielerischer Umgang mit dem brisanten Wissen über die Aktivitäten des Prinzen-Vorbildes gedeutet werden.

nachher schöpfte, vermehrten nur die Verwirrung seiner Begriffe, weil sie auf keinen festen Grund gebauet waren.“<sup>105</sup>

Und im zweiten Buch heißt es:

„Eine bigotte, knechtische Erziehung war die Quelle dieser Furcht; diese hatte seinem zarten Gehirne Schreckbilder eingedrückt, von denen er sich während seines ganzen Lebens nie ganz losmachen konnte. [...] Alle Lebhaftigkeit des Knaben in einem dumpfen Geisteszwange zu ersticken, war das zuverlässigste Mittel, sich der höchsten Zufriedenheit der fürstlichen Eltern zu versichern.“<sup>106</sup>

Diese Skizze deckt sich bis fast in den Wortlaut mit Körners eigener Beschreibung seiner Erziehung und der daraus folgenden Disposition.<sup>107</sup> Von Anbeginn, so wird ferner vom Prinzen berichtet, war es „seine Liebblingsschwärmerei“, mit „der Geisterwelt in Verbindung zu stehen“<sup>108</sup>. Er hatte „jede strengere Prüfung seines Glaubens vermieden und sich damit begnügt, die rohen und sinnlichen Religionsbegriffe, in denen er auferzogen worden, durch die bessern Ideen, die sich ihm nachher aufdrangen, zu reinigen, ohne die Fundamente seines Glaubens zu untersuchen. [...] Dennoch zog ihn ein entgegengesetzter Hang unwiderstehlich zu Untersuchungen hin, die damit in Verbindung standen.“<sup>109</sup> Exakter ist Körners Haltung im Jahr 1780 nie beschrieben worden – er hatte, unfähig, die Bande der ‘knechtischen Glaubenserziehung’ ganz zu zerreißen, die Nähe Lavaters und damit die einer ‘besseren’ Religion gesucht. Und die Parallelen reichen noch weiter. Es fällt schwer, sich bei der Skizze des Bucentauro-Bundes nicht an die Loge der Amis Réunis erinnern zu fühlen:

„Die Wahl der Mitglieder war in der Tat streng, weil nur Vorzüge des Geistes einen Weg dazu bahnten. [...] Dieses sowohl als der Schein von Gleichheit, der darin herrschte, zog den Prinzen unwiderstehlich an. Ein geistvoller, durch feinen Witz aufgeheiteter Umgang, unterrichtende Unterhaltungen, das Beste aus der Gelehrten und politischen Welt, das hier, wie in seinem Mittelpunkte, zusammenfloß, verbargen ihm lange Zeit das Gefährliche dieser Verbindung. Wie ihm nach und nach der Geist des Instituts durch die Maske hindurch sichtbar wurde [...], war der Rückweg gefährlich, und falsche Scham sowohl als

---

<sup>105</sup>Ebd. S. 46.

<sup>106</sup>Ebd. S. 103.

<sup>107</sup>Vgl. Körners Brief an Schiller, 2.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 68.

<sup>108</sup>NA Bd. 16. S. 56.

<sup>109</sup>Ebd. S. 102f.



Sorge für seine Sicherheit zwangen ihn, sein inneres Mißfallen zu verbergen.“<sup>110</sup>

Schließlich die Magier im *Geisterseher* selbst. Die Forschung hat sie immer wieder als literarische Cagliostro-Kopien gedeutet.<sup>111</sup> Daß Schiller dem entlarvten Scharlatan in Gestalt des Armeniers ein derart ehrfürchtiges literarisches Denkmal setzte, ist mehr als zweifelhaft. Vergleicht man diese Zeichnung etwa mit jener, die er in seiner Bearbeitung des Aufsatzes *Calliostro – viel Lärmens um nichts* anfertigt<sup>112</sup>, so wird der nüchterne, ja sogar spöttische Blick Schillers auf den vermeintlichen Wundermann deutlich. Ein anderes Vorbild drängt sich mit gleicher Deutlichkeit herbei: Körners Verführer aus der Pariser Zeit, Touzai Duchanteau. Seine Persönlichkeit hat Spuren in beiden Magiern hinterlassen. Der Armenier ähnelt weit weniger einem Scharlatan à la Cagliostro als vielmehr einem magischen Verführer wie Duchanteau, der über ungewöhnliche Verführungsmacht und mystische Menschenkenntnisse verfügte und dazu recht lockere Sitten pflegte. Wie der französische Logenbruder behauptet auch der Sizilianer, ohne Nahrung existieren zu können, den Stein der Weisen zu besitzen und Kontakte mit der Geisterwelt zu halten. Die Beschreibung seiner nächtlichen Anrufungen weist deutliche Parallelen zu den aufwendig inszenierten Experimenten des Pariser Magus auf – Körner muß dem Freund anschauliche Schilderungen gegeben haben, die in die Zeichnung beider Magier im *Geisterseher* eingeflossen sind.

Nach den mystizistischen Frankreich-Erfahrungen griff Körner, und zwar mit geradezu verzweifelter Entschlossenheit, nach dem Therapeutikum der Kantischen Vernunftphilosophie. Er suchte die Nähe der radikal-aufklärerischen Gemeinschaften der Illuminaten. Auch diese Wandlung durchlebt der Prinz insofern, als, „der Schlag, der seinen Glauben an Wunder stürzte, das ganze Gebäude seines religiösen Glaubens zugleich zum Wanken brachte“<sup>113</sup>. Er begab sich aus der religiösen Gewißheit der Jugend wie Körner in das Labyrinth der Wahrheitssuche als „glaubensreicher Schwärmer, und er verließ es als Zweifler und zuletzt als ein ausgemachter Freigeist“<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup>Ebd. S. 107.

<sup>111</sup>Vgl. etwa Walter Müller-Seidel: Cagliostro und die Vorgeschichte der deutschen Klassik.

<sup>112</sup>Diesen kurzen Text hat Schiller bearbeitet und mit eigener Einleitung und Schluß versehen (vgl. Aus den Nachrichten zum Nutzen und Vergnügen. NA Bd. 22. S. 65-66).

<sup>113</sup>NA Bd. 16. S. 104.

<sup>114</sup>Ebd. S. 106.

An dieser Stelle schält sich eine Ahnung heraus, welche „höhere Wirkung“ Körner andeutete, als er in seiner Schiller-Biographie auf die besondere Absicht des *Geistersehers* hinwies: Schiller resümiert in der Figur des Prinzen Körners Jugenderfahrungen, die er aufgreift und – als fiktive Dreingabe – weiterspinnt. Mit der literarischen Verarbeitung ist eine nachdrückliche Warnung vor den Gefahren der Schwärmerei intendiert, vor der Verwicklung in geheime Gesellschaften, vor der Macht der Mystik, die auch mit den Kräften der Vernunft nur schwer zu bannen ist, aber auch eine Warnung vor übermäßigem Vertrauen in das Vermögen der Vernunft. Eine doch wohl deutliche Mahnung an die Adresse seines engsten Freundes, dessen Interesse an geheimen Verbindungen keineswegs erlahmt war, der sich andererseits intensiv der Kant-Lektüre hingab und dessen Philosophie nun nachgerade zum Allheilmittel gegen anti-rationalistische Zeitströmungen stilisierte. Im *Geisterseher* beschäftigen Schiller weniger die Mittel, mit denen der schwache Held beeinflusst wird, als vielmehr das gesellschaftliche Durchsetzungspotential jener der Aufklärung entgegenstehenden Zeitströmungen wie Mystik, Schwärmerei, Katholizismus und Alchimie als geistige Kräfte der Epoche. In den ersten beiden Büchern des *Geistersehers* beutet Schiller noch fast unbekümmert den unbezweifelbaren literarischen (und damit ökonomischen) Wert dieser Tendenzen aus. Erst in der Fortsetzung, vor allem dann in der Wiederaufnahme 1788 forciert er eine ausdrückliche Diskreditierung sowohl der Ziele als auch der Mittel, mit denen der Prinz beeinflusst wird.

### **Vom Familiengemälde zum Ideendrama: *Don Carlos***

Parallel zur Niederschrift der ersten Teile des *Geistersehers* vollendete Schiller seinen *Don Carlos*. Der Ursprung des Dramas liegt bereits in der Bauerbacher Zeit. Unter dem Einfluß Körners jedoch wandelte sich sein Gesicht erheblich: aus dem ursprünglichen „Familiengemälde in einem fürstlichen Hause“<sup>115</sup> wuchs immer deutlicher das politische Ideendrama heraus – eine Umorientierung, die Schiller offensichtlich Schwierigkeiten bereitete. Am 5. Oktober 1785 schreibt er besorgt an Huber:

„[...] meinem Philipp und Alba drohen wichtige Reformen. Noch sehe ich die chaotische Maße des übrigen Karlos mit Kleinmut und Schrecken an.“<sup>116</sup>

Erst im Oktober des Jahres 1786 liegt die neue Fassung vor: Die Mächte, die nun das Geschehen prägen, sind Aufklärung einerseits, vertreten durch ihren

---

<sup>115</sup>Schiller an Dalberg, Juni 1784. NA Bd. 23. S. 144.

<sup>116</sup>Schiller an Huber, 5.10.1785. NA Bd. 24. S. 27.

‘Emissär’ Posa, und andererseits geistlicher Fanatismus (Alba), der sich mit dem Despotismus des Herrschers (Philipp) verbündet. Der Blickwinkel, unter dem das Geschehen geschildert wird, ist nicht mehr die Liebeshandlung und die persönliche Verstrickung der ehemals vier Hauptpersonen. Jetzt tritt das Drama als Kampf widerstreitender Zeitströmungen hervor. Die Arbeit am *Geisterseher* hat unübersehbar auf das Drama abgefärbt: beide thematisieren das Wirkungs- und Durchsetzungspotential ideologischer Kräfte. Erst jetzt entsteht jenes Gespräch zwischen Posa und dem König<sup>117</sup>, das heute als ideengeschichtlicher Kern des Dramas gilt. Erst damit gewinnt Posa „sein charakterliches und geistiges Profil“<sup>118</sup>.

Daß Schiller als Ort der politisch-gedanklichen Substanz das persönliche Gespräch zwischen den Ideenträgern wählt, mag seine aktuelle Lebenssituation der stetigen und für ihn überaus bedeutenden persönlichen Aussprache mit dem älteren Freund widerspiegeln. Vor allem aber dürfte es für die Modifikation, nicht mehr den jungen Infanten, sondern den älteren Freund Posa als Träger der Konfrontation mit König Philipp auftreten zu lassen, eine recht profane Erklärung geben: Schiller erlebte sich seinem Mentor und Mäzen gegenüber massiv in der Rolle eines Schülers, als derjenige, der von dem Älteren gelenkt und aufklärerisch ‘erzogen’ wird. Eine Selbstwahrnehmung, die exakt der des Julius in den *Philosophischen Briefen* entspricht, wie unten gezeigt werden wird. In Körner hatte Schiller seinen Posa gefunden. Nicht mehr er selbst – wie im Gewand des Julius – verkündet sein philosophisches Credo. In Gestalt des Posa wird der Freund vorgeschickt, nicht ohne damit der Figur einen Makel anzuheften, der allen anderen jugendlichen Helden des frühen Schiller, hinter denen die Forschung den Autor selbst erblickt hat<sup>119</sup>, erspart bleibt.

Unter Körners Einfluß wandelt sich Schillers Jugendphilosophie von der theosophisch-kosmologischen Weltsicht hin zur anthropologischen Vernunftphilosophie. Sie erhält in Posa einen ihrer ersten Anwälte auf der literarischen Bühne. Auf Körners radikal-aufklärerischen, möglicherweise sogar illuminatischen Einfluß dürfte zurückgehen, daß Posa mehr als entschiedener Verfechter einer (im Privaterleben massiv von Körner vertretenen) „politischen Philosophie“<sup>120</sup> handelt denn als Berater des Infanten – ein neu-

---

<sup>117</sup>Daß Schiller diese Szene als Zentrum des ganzen Dramas auffaßte, zeigt seine Verärgerung über Leser, die einen anderen Akzent setzten (vgl. Schiller an Körner 28.7.1787. NA Bd. 24. S. 112ff.).

<sup>118</sup>Schings: Die Brüder des Marquis Posa. S. 107.

<sup>119</sup>Vgl. Hans-Jürgen Schings: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. ‘Die Räuber’ im Kontext von Schillers Jugendphilosophie. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Bd. 84/85, 1980/81. S. 71-95.

<sup>120</sup>Körner an Schiller, 19.2.1789. NA Bd. 33, I. S. 306.

er Charakterzug, den Körner lobend hervorgehoben hat. Allerdings birgt er bereits den Keim des „despot of ideas“<sup>121</sup> in sich, als der er zwei Jahre später vom Autor selbst in seinen *Briefen über den Don Carlos* desavouiert werden sollte. Möglicherweise hatte auch *Don Carlos* einen „höhern Zweck“, wie Körner ihn für den *Geisterseher* reklamierte: Warnung vor der inhumanen Mitgift jeder rücksichtslos durchgesetzten Ideologie, und sei es die Aufklärung selbst. Schiller wählte noch einen weiteren Ort, um seine Zweifel am Wert einer unbedingten Aufklärung zu formulieren.

### Hymne der Freundschaft

Ebenfalls im Jahr 1786 nahm sich Schiller ein älteres Projekt, den Briefroman der sogenannten *Philosophischen Briefe*, erneut vor, ein Werk, das eigentlich als Gemeinschaftsarbeit Körners und Schillers betrachtet werden muß. Es umfaßt zwei Teile: den ersten, im Jahr 1786 abgeschlossenen Beitrag Schillers (mit drei Briefen von Julius und einem Brief Raphaels) und den im Jahr 1788 nachgereichten Beitrag Körners (ein Brief alias Raphael). Mit den *Philosophischen Briefen* hat sich die Forschung auffallend schwergetan; vor allem deshalb, weil erst spät erkannt wurde, welche Verfasser sich hinter den beiden fiktiven Briefpartnern Julius und Raphael verbergen.<sup>122</sup> Uns interessiert an dieser Stelle zunächst der aus dem Jahr 1786

---

<sup>121</sup>André von Gronicka: Friedrich Schiller's Marquis Posa. S. 199. In: The Germanic Review 26, 1951. S. 196-214.

<sup>122</sup>Schon die Quellenlage war lange Zeit unsicher: Vor dem ersten Erscheinen des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner (1847) betrachtete Gustav Schwab 1840 beide Raphael-Briefe als Schillers Werk (Schillers Leben in drei Büchern. Stuttgart 1840. S. 252). Erst die Veröffentlichung von Schillers Brief an Körner vom 15.4.1788 erlaubte keinen Zweifel mehr an Körner als Verfasser des zweiten Raphael-Briefes: „Mit Deinem Briefe an Julius hast Du mich ganz überrascht. Thätig habe ich Dich gar nicht vermuthet, und vollends thätig für mich.“ (Schiller an Körner, 15.4.1788. NA Bd. 25. S. 40). Friedrich Ueberweg schrieb 1884 sogar beide Raphael-Briefe Körner zu (Schiller als Historiker und Philosoph. Hrsg. von Moritz Brasch. Leipzig 1884. S. 72). Mit Jakob Minor kamen Zweifel daran auf (Friedrich Schiller. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1890. Bd. I. S. 239ff.); er hält den Karlsschulfreund Scharffenstein für das Vorbild des Raphael. Erst der Kommentar der Nationalausgabe klärte die Lage 1963 endgültig. Auf ihn konnten Helmut Koopmann und Wolfgang Riedel ihre Kommentare aufbauen (Koopmann: Schillers 'Philosophische Briefe' – ein Briefroman? In: Alexander von Bormann [Hrsg.]: Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag. Tübingen 1976. S. 192-216. Und Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der 'Philosophischen Briefe'. Würzburg 1985). – So unzweifelhaft die *Philosophischen Briefe* im dritten Heft der Thalia von Schillers Hand stammen, so sicher ist die Autorenschaft Körners für den Raphael-Brief im siebten Thalia-Heft. Allerdings ist die oben zitierte Briefstelle als Beweis dafür, daß der erste Raphael-Brief nicht von Körners Hand stammt, völ-

stammende Schillersche Anteil des Werkes, dessen Genese ebenfalls verwickelt ist. Koopmann identifiziert die in die *Philosophische Briefe* eingelagerte *Theosophie des Julius* als identisch mit Teilen der zweiten medizinischen Dissertation Schillers und somit als älteste Textschicht. Er benennt als zweite Bearbeitungsphase die Zeit des Reinwald-Briefes (1783)<sup>123</sup> und schließlich die Zeit der Aufbereitung für die *Thalia* (1786). Als Vorbild der Raphael-Figur schlägt Koopmann Reinwald vor. Mit diesem verbindet Schiller 1786 jedoch, wie aus dem Briefwechsel hervorgeht, eine eher förmliche Beziehung. Der jüngsten Textschicht schenkt Koopmann jedoch kaum Beachtung, obwohl die Frage auf der Hand liegt, warum Schiller just zu diesem Zeitpunkt die *Philosophischen Briefe* wieder hervorholt und vor dem Hintergrund der Erlebnisse des Jahres 1786 neu bearbeitet. Wäre Koopmann dieser Frage nachgegangen, so wäre er wohl kaum zu der abwegigen Annahme gelangt, als Vorbild Raphaels habe Reinwald zu gelten.

Es ist zweifelsfrei Körner, dem in Schillers Fragment eines Briefromans alias Raphael die Rolle eines philosophischen Arztes zukommt. Er sucht den jüngeren Freund Julius, der als literarischer Stellvertreter Schillers zu lesen ist, aus jener philosophischen Krisis zu führen, die er zuvor bewußt als notwendiges Durchgangsstadium eines Aufklärungsprozesses provoziert, ja geradezu despotisch verordnet hatte. Julius' geistige Entwicklung, die dieser selbst in seinen Briefen referiert, hatte sich in drei Schüben vollzogen: die erste Phase zeichnete sich durch naive Frömmigkeit, einen kindlichen Gottesglauben aus, den Julius in der Rückschau als „paradiesische Zeit“ empfindet. Raphaels Religionskritik beendete diesen idyllischen Glückszustand und führte Julius in die zweite Phase der rationalen Theologie der Vernunft, von der er in der *Theosophie des Julius* Zeugnis ablegt. In diesem metaphysischen Hauptstück unterbreitet Julius in loser Folge Gedanken über den geistigen Bau des Universums, die Einheit Gottes, spekuliert über die Möglichkeit, den göttlichen Schöpfungsplan in der Welt zu erkennen, und entwirft schließlich eine universale Utopie der Liebe, die den Menschen zur Vervollkommenung und damit zur Annäherung an Gott führt. Julius' Weltbild amal-

---

lig unzureichend, da der Briefwechsel mehrere Stellen aufweist, an denen klar von Schiller als Julius und Körner als Raphael die Rede ist: „Julius hat wohl nichts an Raphael zu schreiben?“ (Körner an Schiller, 11.8.1788. NA Bd. 33, I. S. 217.) Die Tatsache, daß Schiller in dem dramatischen Scherz *Körners Vormittag* dem Freund wörtliche Zitate aus dem ersten Raphael-Brief in den Mund gelegt hat, dürfte nicht unmaßgeblich zur Verwirrung beigetragen haben (vgl. Schiller: *Körners Vormittag*. Dramatischer Scherz. NA Bd. 5. S. 160ff.).

<sup>123</sup>Der Brief an Reinwald vom 14.4.1783 (vgl. NA Bd. 23. S. 78ff.) stimmt wörtlich mit Passagen der *Theosophie* überein.

gamiert dabei Elemente der Glückseligkeitstheorie, der Moralphilosophie<sup>124</sup> sowie des Leibnizschen Systems zu einem eklektischen, eher unsystematischen, aber poetisch darstellbaren Weltentwurf.<sup>125</sup> Doch auch die Theosophie, „das Glaubensbekenntniß meiner Vernunft“<sup>126</sup>, wird erschüttert, und zwar durch die Erkenntnisse der empirischen Anthropologen und der Materialisten, die den Vernunftoptimismus durch die physischen Begrenztheiten und Abhängigkeiten des Menschen vom Körper konterkariert sehen: „Ein kühner Angriff des Materialismus stürzt meine Schöpfung ein.“<sup>127</sup>

So gerät Julius in die dritte Phase, eine tiefe skeptizistische Krise, die ihn am Wert seiner Aufklärung zweifeln läßt, und auch der Rehabilitationsversuch, den er in seinem letzten Brief mit Hilfe der sensualistischen Erkenntnistheorie startet, erscheint nicht besonders widerstandsfähig. An diesem Punkt bricht Schillers Briefromanfragment ab.

Die *Theosophie des Julius*, die fremdkörperhaft in die *Philosophischen Briefe* eingebettet ist, spiegelt nach Schillers eigenem Bekunden keinen aktuellen, sondern einen älteren Bewußtseinsstand wider. Welche Erlebnisse und Erfahrungen mögen ihn 1786 bewogen haben, dieses Relikt der Vergangenheit hervorzuholen und, umgeben von einem unvollendeten „Roman einer Freundschaft“<sup>128</sup>, zu veröffentlichen? Auch wenn die moderne Literaturwissenschaft Argwohn gegen biographische Erklärungen hegt, bei der Deutung der *Philosophischen Briefe* kommt man ohne sie nicht aus: es war

---

<sup>124</sup>Schiller kannte die Moralphilosophie Fergusons in der Übersetzung Garves seit der Karlsschulzeit.

<sup>125</sup>In seinem Brief an Körner erläuterte Schiller die Bedeutung des Arguments „Darstellbarkeit“: „Daß sich mein Julius gleich mit dem Universum eingelaßen, ist bey mir wohl individuell; nemlich, weil ich selbst fast keine andre Philosophie gelesen habe und zufällig mit keiner andern bekannt worden bin. Ich habe immer nur das aus philosophischen Schriften, (den wenigen die ich las) genommen, was sich dichterisch fühlen und behandeln läßt.“ (Schiller an Körner, 15.4.1788. NA Bd. 25. S. 40.)

<sup>126</sup>Schiller: *Philosophische Briefe*. NA Bd. 20. S. 126.

<sup>127</sup>Daß erst Kants Satz „Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze“ die Gefährlichkeit des Materialismus bannen konnte, indem er in der „Notwendigkeit der Natur nicht mehr den Widerspruch zur Freiheit des Geistes, sondern einen Beleg und Beweis für sie“ sah, hat Ernst Cassirer ausgeführt (Idee und Gestalt. Nachdruck der 2. Auflage, Berlin 1924 [1921]. Nachdruck: Darmstadt 1989. S. 95).

<sup>128</sup>Koopmann: Schillers ‘*Philosophische Briefe*’ – ein Briefroman? S. 207. – Die Entstehungsumstände ihrer Freundschaft sind bekannt: Körner, sein Freund Huber und ihre beiden Verlobten schrieben dem Dichter nach gemeinsamer Lektüre der *Räuber* Anfang Juni 1784 einen verehrungsvollen Brief (Körner an Schiller, 5. oder 6.6.1784. NA Bd. 33, I. S. 31f.). Schiller beantwortete diesen erst einige Monate später und nahm Körners Angebot, ihn aus den Mannheimer Verpflichtungen zu lösen, unverzüglich an (vgl. Schiller an Körner, 10.-22.2.1785. NA Bd. 23. S. 174ff.).

selbstverständlich die Erfahrung der schwärmerischen Freundschaft mit Körner, seinem Mentor, Retter, Bruder, die ihn zur Wiederaufnahme des Projektes inspirierte. Die Feier der Liebesmetaphysik, der hymnische Glaube an die Verbindung der Geschöpfe untereinander, die Julius vorträgt, steht keineswegs isoliert in Schillers Schriften dieser Zeit, denkt man etwa an die Ode *An die Freude*, die ebenfalls unmittelbar Bezug auf die Freundschaftserfahrung in Körners Haus nimmt.<sup>129</sup>

„Ich bekenne es freimüthig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennützigen Liebe.“<sup>130</sup> Diese explizite Wendung gegen Helvétius, der die Beziehungen der Menschen untereinander als von Eigennutz geregelt definierte, und der Anschluß an die *moral-sense*-Philosophen wie Shaftesbury<sup>131</sup> und Ferguson ist fraglos von konkreten biographischen Erfahrungen geprägt. Deutlich hat Körner, der über seinen Hochschullehrer Garve die Morallehre

---

<sup>129</sup>In den ersten Wochen ihrer Freundschaft schreibt Schiller im Dresdner Gartenhaus einen Text in Odenform, der als unmittelbarer Ausdruck seiner Dankbarkeit in einer hymnischen Apotheose der Freundschaft gipfelt. Körner versteht das sofort und vertont die Ode *An die Freude*, die fortan im Freundeskreis häufig gesungen wird. Und das heißt: vor allem in mauerischen Kreisen. Mit Sicherheit dürfte Körner Schiller in die entsprechende Dresdner Szene eingeführt haben (vgl. Ludwig Keller: Schillers Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Humanismus. Berlin 1905. S. 68ff.). Persönliche Begegnungen gibt es auch mit Illuminaten, etwa mit Christian Gotthelf Salzmann oder Friedrich Ludwig Schröder. Dabei scheint es sich jedoch um eher oberflächliche Bekanntschaften gehandelt zu haben, aus denen keine Schlüsse auf eine Beteiligung der beiden Freunde an illuminatischen Aktivitäten abzuleiten sind (vgl. Schings: Die Brüder des Marquis Posa. S. 109). Daß Schillers Ode, aber auch Körners musikalische Umsetzung die formale Struktur eines Tafellogenliedes aufweist, hat die Forschung verschiedentlich gezeigt (vgl. Hans Vaihinger: Ein Freimaurerlied als Quelle des Liedes an die Freude? In: Bruno Bauch und ders. [Hrsg.]: Schiller als Philosoph und seine Beziehungen zu Kant. Festgabe der Kant-Studien. Berlin 1905. S. 138-141; sowie Gotthold Deile: Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied 'An die Freude'. Wortgetreue Neudrucke bisher noch unbekannter Quellen mit einer Einleitung 'Ueber das Verhältnis der Freimaurer zu Schiller'. Leipzig 1907). – Doch das Lied erfreut sich nicht nur in Maurerzirkeln großer Beliebtheit. Gerade auch unter Illuminaten wird es rezipiert und gesungen. Die Verse des Liedes *An die Freude*, und seine feierliche Melodie ließen sich jedenfalls ausgezeichnet dem illuminatischen Programm einverleiben. Eines der aktivsten Mitglieder des Ordens, der Verleger Rudolf Zacharias Becker aus Gotha, berichtet Schiller bei einem Besuch, daß Körners Lied in seinem – vermutlich illuminatischen – Kreis in Gotha häufig gesungen werde (vgl. Schiller an Körner, 1.9.1788. NA Bd. 25. S. 102).

<sup>130</sup>Schiller: Philosophische Briefe. NA Bd. 20. S. 122.

<sup>131</sup>Joseph Peter Bauke behauptet, Körner habe sich bereits in jenen Jahren ausführlich mit Shaftesbury beschäftigt und sogar eine Übersetzung geplant (vgl. Christian Gottfried Körner. S. 144). Dies ist in der Tat wahrscheinlich, in dem als Beleg genannten Brief vom 9.1.1789 wird Shaftesbury jedoch nicht einmal erwähnt (vgl. NA Bd. 34, I. S. 287f.). Von dem Übersetzungsprojekt berichtet Körner Schiller nachweislich erst am 22.5.1792 (vgl. NA Bd. 34, I. S. 159).

kennengelernt hatte<sup>132</sup>, auch als philosophischer Lehrer seine Spuren in der *Theosophie des Julius* hinterlassen. Auf ihn und auf die philosophischen Einflüsse aus der Karlsschulzeit<sup>133</sup> gründet das literarische Exempel der ‘chain of love’<sup>134</sup>, das Schiller in seinen ersten Briefen an Körner, in der Ode *An die Freude* und in den *Philosophischen Briefen* statuiert.

Was Koopmann für die ältere Entstehungsschicht über die Beziehung Schiller-Reinwald behauptet, trifft auf die Wiederbearbeitungszeit 1786 in vollem Umfang auf das Freundespaar Schiller-Körner zu:

„Julius ist der einsam Gewordene und Verlassene, Raphael der Überlegene, vernunftgläubig und in jeder Hinsicht auch der Bessere, und er ist es, der Julius inokuliert, um ihn vor Gefahren zu bewahren, die ihm drohen werden [...].“

Und Koopmann schließt weiter:

„Auf jeden Fall aber entspricht das Gefühl des Unwürdigsein, das am Ende des Briefes an Reinwald so sehr dominiert, dem Unterlegenheitsgefühl des Julius in den ‘Philosophischen Briefen’ [...].“<sup>135</sup>

Für die Entstehungszeit der *älteren* Textschicht des Reinwald-Briefes mag dies zutreffen. Im Jahr 1786, in jenen Monaten, als Schiller seinen Briefroman für die Thalia vorbereitete, dürfte es wohl kaum ein aktuelles Anliegen gewesen sein, der längst verblaßten „Freundschaft mit Reinwald ein Denkmal“<sup>136</sup> zu setzen, wie Koopmann behauptet. Viel frischer und präsenter war die Freundschaftserfahrung mit Körner, in der eben jener Diskurs geführt wurde, der die *Philosophischen Briefe* dominiert. Körner gegenüber hatte Schiller sich in der Rolle des Schülers, des Hilfsbedürftigen erlebt und sich von dem Älteren ‘heilen’ lassen. Daß ihre Beziehung völlig aus dem Rahmen des Freundeskultes in der Nachfolge des Hainbundes herausfällt, erlangt in diesem Zusammenhang zentrale Bedeutung.<sup>137</sup> Hier handelte es

---

<sup>132</sup>Garve zählte zu jenen Lehrern, auf die sich Körner immer wieder berief (vgl. u.a. Körner an Schiller, 2.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 67).

<sup>133</sup>Vgl. Riedel: Die Anthropologie des jungen Schiller. S. 164ff.

<sup>134</sup>Schings: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. S. 76ff.

<sup>135</sup>Koopmann: Schillers ‘Philosophische Briefe’ – ein Briefroman? S. 213.

<sup>136</sup>Ebd. S. 214.

<sup>137</sup>Schiller selbst verwahrte sich gegen die Deutung ihrer Beziehung als Schwärmerei, und betonte in quasi-religiösen Vokabeln deren mythischen Gehalt: „Es würde mich traurig machen, Bester, wenn Sie in einer einzigen Anwandlung von Nüchternheit – in einer einzigen klügelnden Minute Ihres Lebens, das was ich jezt gesagt habe, für Schwärmerei nehmen wollten. Es ist keine Schwärmerei – oder Schwärmerei ist wenigstens ein vorausgenoßener Paroxysmus unsrer künftigen Größe, und ich vertausche einen solchen Augen-



sich um eine Konstellation, die in vieler Hinsicht als Beispiel maurerischer Caritas gelten könnte, wie Körner sie Jahre später explizit als maurerische Verpflichtung einklagen sollte.<sup>138</sup> Körner löste den neugewonnenen Freund auf dessen Bitten hin 1785 zunächst aus seinen Mannheimer Verpflichtungen, indem er dem Dichter einen Vertrag mit dem Buchhändler Göschen<sup>139</sup> über sein Thalia-Projekt vermittelte und ihm auf diesem Wege einen Vorschuß von 100 Dukaten sichern konnte.<sup>140</sup> Unmittelbar danach bricht Schiller seine Mannheimer Brücken ab und zieht im April 1785 nach Dresden zu Körner, mit dem ihn eine als mystische Bruderschaft empfundene Zuneigung verbindet.<sup>141</sup> Gleich die erste briefliche Nachricht nach seiner Ankunft in Dresden an den abwesenden Körner verwendet emphatisch die Vokabel 'Bruderschaft' als Kennzeichen ihres Freundesbundes und bringt sie in Zusammenhang mit seiner literarischen Produktion:

„Ich fühl es jezt an uns wirklich gemacht, was ich als Dichter nur ahndete – Verbrüderung der Geister ist der unfehlbarste Schlüssel zur Weißheit. [...] Und was existiert im unermeßlichen Reich der Wahrheit, worüber Menschen wie wir, verbrüdet wie wir, nicht endlich

---

blick für den höchsten Triumph der kalten Vernunft nicht.“ (Schiller an Körner, 7.5.1785. NA Bd. 24. S. 5f.).

<sup>138</sup>Körner beschäftigt sich in seinen Reden als Meister vom Stuhl ausführlich mit den Pflichten und Aufgaben des Maurers. Ausdrücklich heißt es dort: „Wohlthätigkeit ist eine unerlässliche Pflicht jeder [Logensymbol; Anm. d. Verf.], aber sie begünstige nicht die Zudringlichkeit unbescheidner Gesuche, und erschöpfe ihre Kräfte nicht durch Anstalten, die vielleicht der Staat oder irgendeine andre Gesellschaft mit besserem Erfolg unternehmen würde, damit es nicht an Mitteln fehle, wenn die höhern und weniger anerkannten Bedürfnisse der Menschheit zur Mitwirkung auffordern.“ (6 maurerische Grundsätze. Kö IV.33. Bl. 5.) So erscheint das nicht gerade alltägliche Angebot Körners, den völlig unbekannten Dichter nicht nur mit schwärmerischer Freundschaft zu unterstützen, sondern ihn wie einen Bruder bei sich aufzunehmen und finanziell abzusichern, sofort nachvollziehbar, wenn man Körners Hilfe als in maurerischen Kreisen übliche Protektion mit dem Ziel lenkender Erziehung und „Wohlthätigkeit“ interpretiert. Praktische Caritas war von Anfang ein wesentliches Element der Maurerei englischer Form gewesen, und die kontinentalen Maurer übernahmen diesen Gedanken in ihr Tätigkeitskonzept.

<sup>139</sup>Körner war seit der Zeit des Plans zu einem Journal (1780) mit Göschen befreundet. Im Jahr 1785 stellte er dem Buchhändler das Startkapital zur Gründung des Verlages zur Verfügung und erhielt im Gegenzug das Recht, Buchprojekte zu realisieren. Zur Geschichte der Freundschaft zwischen Körner und Göschen vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 60ff.

<sup>140</sup>Vgl. Jonas: Christian Gottfried Körner. S. 33.

<sup>141</sup>„O, mein Freund. Nur unserer innigen Verkettung, [...] unserer heiligen Freundschaft allein war es vorbehalten, uns gros und gut und glücklich zu machen. Die gütige Vorsehung, die meine leisesten Wünsche hörte, hat mich Dir in die Arme geführt [...].“ (Schiller an Körner, 3.7.1785. NA Bd. 24. S. 8.)

Meister werden sollten? [...] Wir wollen durch eine dreifache Verbrüderung unsre Bahnen gehen [...].“<sup>142</sup>

Und Körner nimmt in seinem Antwortbrief die masonische Chiffre der Bruderschaft sogleich auf, wenn er schreibt:

„Das Sie in unsern Briefen ist mir zuwider. Wir sind Brüder durch Wahl mehr als wir es von Geburt sein könnten.“<sup>143</sup>

Auch nach dem Umzug Schillers im Juli 1787 nach Weimar blieb Körner seine Rolle als Mentor, Ratgeber und Retter in der Not erhalten, eine Rolle, die er über das Maß des väterlichen Freundes hinaus ausfüllte – im Sinne eines lenkenden Erziehers.<sup>144</sup>

Körner war der ältere Erzieher, ganz Raphael also, Schiller der hilfsbedürftige, zweifelnde Julius. Von Anfang an hatte das Motiv des zur Hypochondrie neigenden Zweiflers eine wichtige Rolle in Schillers Beziehung zu Körner gespielt:

„Ihr wart mir soviel und ich euch noch wenig – nicht einmal das, was ich fähig seyn könnte euch zu seyn. [...] Der schwarze Genius meiner Hypochondrie muß Euch auch nach Leipzig verfolgen. Verzeiht mir das.“<sup>145</sup>

Eben *diese* Selbstwahrnehmung rekapituliert die Überarbeitung der zweitältesten Textschicht der *Philosophischen Briefe*. Doch bei der simplen Analogiebildung Schiller-Julius und Körner-Raphael ließ Schiller es nicht bewenden. Es waren durchaus nicht nur eigene Erfahrungen, die er in der Krisis des Julius resümierte. Freundschaft als „Tausch der Persönlichkeit, eine Verwechslung der Wesen“<sup>146</sup> findet im engsten Sinne statt, denn in der

<sup>142</sup>Schiller an Körner, 7.5.1785. NA Bd. 24. S. 5f. – Der Dichter formulierte in diesem Brief schon recht genaue Vorstellungen über die Art ihrer Beziehung: „Über den Bau unsrer Freundschaft habe ich tausend Ideen, deren ich entweder jezt schon in Briefen, oder bei unserm persönlichen Umgang in Dresden los zu werden gedenke. Kalte Philosophie muß die Gesezgeberin unsrer Freundschaft seyn, aber ein warmes Herz und ein warmes Blut muß sie formen.“ (Ebd. S. 6.)

<sup>143</sup>Körner an Schiller, 14.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 71.

<sup>144</sup>Als Schiller im Jahr 1788 eine Geschichtsprofessur in Jena angeboten wurde, schrieb er geradezu in Panik nach Dresden: „Rathe mir. Hilf mir. Ich wollte mich prügeln lassen, wenn ich Dich auf 24 Stunden hier haben könnte. [...] Ich beschwöre Dich, schaff mir Rath und Trost, und mit dem Bäl-di[g]sten. Denke für mich und schreib mir auch einen Plan, wie Du glaubst, daß ich am kürzesten mit meiner Vorbereitung zum Ziel kommen werde.“ (Schiller an Körner 15.12.1788. NA Bd. 25. S. 163.)

<sup>145</sup>Schiller an Körner, 29. oder 30.12.1786. NA Bd. 24. S. 78.

<sup>146</sup>Schiller: *Philosophische Briefe* NA Bd. 20. S. 119. Ähnlich auch schon in der *Philosophie der Physiologie* (vgl. NA Bd. 20. S. 11.).

Figur des Julius entdecken wir auch den jungen Körner wieder – ein Rekurs auf die als bedeutend und tröstlich empfundene Geistesverwandtschaft, die schon beim Portrait des Prinzen im *Geisterseher* auffällig war. Nach seinem Vorbild ist der wahrheitssuchende Julius modelliert. Es ist die Glaubenskrise des jungen Körner, die Julius durchleiden muß, Ausgangspunkt hier wie dort: naive, glückliche Frömmigkeit; Zweifel am Glauben führen zunächst zur Vernunftreligion. Daß Körner nur seine eigene Biographie zurückzuverfolgen brauchte, um die Entwicklungsstufen des suchenden Julius wiederzufinden, dafür hat Schiller einen eindeutigen Hinweis gegeben, wenn er den fiktiven Briefpartner ausdrücklich auffordert: „Willst Du Dich überzeugen, mein Raphael, so forsche rückwärts.“<sup>147</sup>

### Eine literarische Reprise im Jahr 1788

Im Juli 1787 endete die gemeinsame Zeit der Freunde, Schiller siedelte nach Weimar um. Damit beginnt der Briefwechsel, der für die Forschung eine der wichtigsten Quellen sowohl für Schillers als auch für Körners ästhetische und philosophische Positionen dieser Jahre darstellt. Vor allem ist Körner nach wie vor der wichtigste Kritiker des Dichters: Schiller legt dem Älteren seine Arbeiten zur Beurteilung vor und bezieht dessen Korrekturen ein.

Im Jahr 1788 kommt es zu einer in Schillers Œuvre einzigartigen Konstellation. Fast zeitgleich nimmt er drei ältere Werke erneut vor, ergänzt und bearbeitet sie oder erwägt eine Fortsetzung. Dabei handelt es sich um genau die Arbeiten, die zwei Jahre zuvor bei Körner entstanden waren und die so auffällig parallel konstruierte Gefolgsverhältnisse zwischen ihren Hauptpersonen gestalten. Schiller verfaßt die *Briefe über den Don Carlos*, ungefähr zur selben Zeit kündigt er einen erneuten *Philosophischen Brief* an Raphael an, der allerdings nicht geschrieben wird. Statt dessen greift Körner seinerseits das Rollenspiel auf und wendet sich in Gestalt der für ihn vorgesehenen Rolle des Raphael mit einem ausführlichen Schreiben an seinen Schüler Julius (Schiller) und setzt so ihr Gemeinschaftsprojekt fort. Schließlich nimmt Schiller im Winter desselben Jahres überraschend die Arbeit am

---

<sup>147</sup>Schiller: *Philosophische Briefe*. NA Bd. 20. S. 116. – Diese ausdrückliche und unmißverständliche Anweisung hat die überschaubare Forschungsliteratur zu den *Philosophischen Briefen* entweder gar nicht oder falsch interpretiert. So meint etwa Helmut Koopmann, mit dem Begriff ‘rückwärts’ sei nicht die Vergangenheit, sondern etwas völlig anderes gemeint: „[...] der ‘Hintergrund’ bestimmter Bilder nämlich, das dahinter noch Zurückliegende, das jenseits der Dinge Verborgene, das die Bildersprache mitbestimmt oder besser: für das es eine ausgeprägte, lange tradierte Bildsprache gibt.“ (Schillers ‘Philosophische Briefe’ – ein Briefroman? S. 198.)

*Geisterseher*, über den er sich zwei Jahre lang ständig beklagt hatte<sup>148</sup>, wieder auf. Im Dezember 1788 informierte er den Freund in Vokabeln merkwürdig alchimistischer Provenienz, er habe endlich „einige fruchtbare Adern aufgedigelt“<sup>149</sup>. Im Januar berichtete er sogar, „daß mir der Geisterseher anfängt lieb zu werden [...]. Ich habe ein philosophisches Gespräch darinn angefangen, das Gehalt hat“<sup>150</sup>. Und er fügt hinzu, welche ‘fruchtbaren Adern’ ihm neuen Schwung verliehen haben: „Ich muß den Prinzen durch Freygeisterei führen.“

Die Forschung hat Schillers bemerkenswerthem Meinungsumschwung keine Aufmerksamkeit geschenkt. Kam dieser Sinneswandel zufällig zustande? Wohl kaum. Ausdrücklich bekannte Schiller, die philosophische Entwicklung des Prinzen, vor allem dessen „freigeisterische Epoche“, berühre sich mit seiner eigenen Gedankenwelt.<sup>151</sup> Für die spätere Buchausgabe nahm er jedoch immer radikalere Kürzungen am *Philosophischen Gespräch* vor, das schließlich 1798 auf drei von ehemals 22 Seiten reduziert war. Die Gründe dieser Zurücknahme liegen auf der Hand: das Gespräch war zu einer philosophischen Abhandlung über das Thema ‘Grenzen und Gefahren der Aufklärung’ geraten. Es behandelte also jenen Gedankenkomplex, den auch die *Briefe über den Don Carlos* und Raphaels kurz zuvor entstandener Beitrag zu den *Philosophischen Briefen* thematisieren. Eigentlich ist es kaum zu übersehen: Das *Philosophische Gespräch* ist in erster Linie ein mühsam literarisierter Beitrag zu ihrer – offensichtlich konstanten – philosophischen Debatte. Daß Schiller beide Werke in einem direkten Zusammenhang gelesen wissen wollte, zeigt die Tatsache, daß er die Fortsetzung seiner Erzählung gemeinsam mit den *Philosophischen Briefen* unter dem Titel

---

<sup>148</sup>So etwa am 6.3.1788 an Körner: „Dem verfluchten Geisterseher kann ich bis diese Stunde kein Interesse abgewinnen; welcher Dämon hat mir ihn eingegeben!“ (NA Bd. 25. S. 25.) Und ebenso am 17.3.1788 an Körner: „Der Geisterseher, den ich eben jezt fortsetze, wird schlecht – schlecht, ich kann nicht helfen [...]“ (NA Bd. 25. S. 30.)

<sup>149</sup>Schiller an Körner, 12.12.1788. NA Bd. 25. S. 158.

<sup>150</sup>Schiller an Körner, 22.1.1789. Ebd. S. 188.

<sup>151</sup>„Mein Geisterseher hat mich dieser Tage etlichemale sehr angenehm beschäftigt; er hätte aber fast mein Christentum wankend gemacht, das, wie Sie wissen, alle Kräfte der Hölle nicht haben bewegen können. Der Zufall gab mir Gelegenheit, ein philosophisches Gespräch herbeyzuführen, welches ich ohnehin nöthig hatte, um die freygeisterische Epoche, die ich den Prinzen durchwandern laße, dem Leser vor Augen zu stellen. Bey dieser Gelegenheit habe ich nun selbst einige Ideen bey mir entwickelt, die Sie darinn wohl errathen werden (denn Gott bewahre mich, daß ich ganz so denken sollte wie der Prinz in der Verfinsterung seines Gemüthes) [...]“ (Schiller am 26.1.1789 an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld. NA Bd. 25. S. 190.)

*Vermischte Schriften* oder auch *Poetische und Philosophische Phantasien* herausgeben wollte.<sup>152</sup>

Diese Koinzidenz dürfte wohl kaum auf einem Zufall beruhen. Es muß einen äußeren Anlaß, möglicherweise ein aktuelles Vorkommnis geben, das die Freunde fesselte. Und nichts beschäftigte beide zu diesem Zeitpunkt so sehr wie ihre jeweilige Annäherung bzw. Distanzierung vom Illuminatenorden und dem Konzept einer radikalen Aufklärung. Beide waren, wie im ersten Teil des Kapitels gezeigt wurde, 1788 von illuminatischen Werbern geradezu umzingelt. Schiller pflegte in Weimar fast täglichen Umgang mit Bode<sup>153</sup>, unter seinen Bekannten waren auffallend viele Ordensmitglieder. Auch Körner stand in direktem Kontakt mit verschiedenen Mitgliedern und war über interne Ordensvorgänge außerordentlich gut informiert. Es war sicher unter anderem das konkrete Ereignis der Illuminatenakten-Veröffentlichung, das die Freunde zur literarischen Fortführung ihrer Diskussion bewegte. Diese für den Orden verheerende Enttarnung hatte schon zu einem Zeitpunkt stattgefunden, als Schiller und Körner noch zusammen wohnten. Nunmehr sahen sich beide zunehmend gezwungen, sich endlich in ein eindeutiges Verhältnis zum Illuminatentum zu setzen. Daß die genannten drei Projekte im Zusammenhang zu lesen sind und unter diesem gemeinsamen Nenner verfaßt wurden, darauf hat Schiller selbst, wenn auch verklausuliert, hingewiesen. Er schrieb an Körner:

„Daß dir meine Critische Briefe [über *Don Carlos*; Anm. d. Verf.] im Deutschen Merkur gefallen, freut mich. [...] ich bin begierig was Du von der Fortsetzung halten wirst, hier hatte ich eine schlimme Sache zu verfechten aber ich glaube mich mit Feinheit darausgezogen zu haben. Zugleich gebrauchte ich diese Briefe zu einem Vehikel, allerlei zu sagen, was sich mir da und dort aufgedrungen hat, und zu wenig ist, um in eigener Form behandelt zu werden. Nächste Woche gehts an die Fortsetzung des Geistersehers. [...] Zu einem Brief an Raphael hat sich Stoff gesammelt, digerirt ist er noch nicht.“<sup>154</sup>

Die zeitliche Parallelität, aber auch der nebulöse Hinweis auf eine „Sache“, die auszustehen war und offensichtlich subkutan literarisch verhandelt werden soll, unterstützt die These: Das Gemeinschaftsprojekt der *Philosophi-*

---

<sup>152</sup>Vgl. NA Bd. 21. S. 154.

<sup>153</sup>Vgl. etwa Schillers Briefe an Körner vom 10. und 22. September sowie vom 19. Dezember 1787. NA Bd. 24. S. 152ff., 157ff. und 184ff.

<sup>154</sup>Schiller an Körner 20.8.1788. NA Bd. 25. S. 97f.

*schen Briefe* wie das *Philosophische Gespräch*, ja sogar die Neuformulierung der Posa-Figur setzen den Diskurs mit Körner unter veränderten Vorzeichen fort, und zwar anlässlich der massiven Werbung von seiten der Illuminaten. Kurz zuvor hatte Schiller von Bodes Werbungsversuch berichtet, gerade hatte Körner bei gleichzeitiger Faszination für die Ziele des Ordens seine Kritik an der Despotie der Aufklärung, am Geheimnis und Mysterienkult, den die Illuminaten praktizierten, formuliert. Über diese Fragen wird nun in literarischen bzw. philosophischen Werken weiterdiskutiert. Als Fortsetzung der seit den gemeinsamen Jahren begonnenen Debatte, aber unter, wie im folgenden gezeigt werden soll, erheblich veränderten Vorzeichen.

### **Raphaels despotische Erziehung zur Aufklärung**

Nachdem Schiller die Fortsetzung der *Philosophischen Briefe* angekündigt hatte, wandte sich Körner im April 1788 mit einem ausführlichen Schreiben alias Raphael an Schiller – eine Quelle, der sich die Forschung bis heute noch nie angenommen hat. Bemerkenswerterweise übernimmt er die für Raphael vorgesehene Rolle des aufgeklärten Manipulators und Mentors und knüpft unmittelbar an die skeptizistische Krise seines fiktiven Briefpartners an. Körner selbst ist zu diesem Zeitpunkt einen großen Schritt über seine frühere philosophische Position hinausgekommen, und dies reißt eine gewaltige Kluft zum Schiller-Julius des Jahres 1786 auf: sein Raphael-Brief ist ein flammendes Bekenntnis zu Kant<sup>155</sup>, er speist sich terminologisch und philosophisch ganz aus der aktuellen und begeisterten Kant-Lektüre seines Verfassers.<sup>156</sup>

Körner führt uns seinen Raphael als souveränen Aufklärer und Mentor vor, der die Entwicklung seines Schülers planvoll arrangiert. Zunächst rekapituliert er den frühesten Zustand der naiven Frömmigkeit, in dem er Julius vorfand. Mit Güte, aber Bestimmtheit erkannte er, so wird berichtet, zu jenem Zeitpunkt Julius' willige „Unterwerfung unter die Herrschaft der Meinungen“ und beobachtete seinen „Zustand der Unmündigkeit“<sup>157</sup>. Julius freilich empfand seine Fesseln nicht, der Zustand entsprach ganz im Gegenteil

---

<sup>155</sup>Zur fortgesetzten Kant-Lektüre vgl. Körner an Schiller, 19.6.1789. NA Bd. 33, I. S. 359f.

<sup>156</sup>Daß Körner sich zu diesem Zeitpunkt mit Kant bereits intensiv beschäftigt hat, ist unzweifelhaft, was nicht die Möglichkeit ausschließt, daß zentrale Begriffe des Raphael-Briefes ebenfalls auf den zweiten Gewährsmann Körners dieser Jahre, Ernst Platner, rekurrieren können, soweit dessen Vorstellungen mit denen Kants inhaltlich verwandt sind (vgl. Ernst Platner: *Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte*. Neue durchaus umgearbeitete Ausgabe. Leipzig 1784 [1776-82]).

<sup>157</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 156.

den Bedürfnissen seines Herzens. Raphael bemerkte den Mangel an „Zutrauen zu [...] eignen Kräften“ bei Julius, er beschloß, ihn auf den Wert des „Selbstdenkens“<sup>158</sup> aufmerksam zu machen.

Raphaels respektive Körners Gewährsmann ist, und das hat Schiller sofort bemerkt, natürlich Kant, den Körner nach der Frankreichkrise für sich entdeckt hatte<sup>159</sup> und dessen Aufsatz *Was ist Aufklärung* sein jüngstes philosophisches Credo enthielt. Raphael adaptiert den Schlüsselbegriff der Kantischen Ausführungen, den des ‘Selbstdenkens’<sup>160</sup>, und gibt sich keinerlei Mühe, die Provenienz seiner Formulierungen zu verbergen. Das Aufklärungsexperiment könnte in seinen Augen als gelungen betrachtet werden: Julius denkt selbständig, er ist vernunftoptimistisch, jedoch – er versucht immer noch, das Universum metaphysisch zu erklären, zu begreifen. Raphael versteht dieses Bedürfnis als ein anthropologisch von Anbeginn vorhandenes:

„Auch war nichts natürlicher, als daß Deine philosophische Laufbahn bei Dir im Einzelnen eben so begann, als bei dem Menschengeschlechte im Ganzen. Der erste Gegenstand, an dem sich der menschliche Forschungsgeist versuchte, war von jeher – das Universum.“<sup>161</sup>

Raphael verfolgt dieses Bemühen durch die Philosophiegeschichte von Sokrates bis in die Gegenwart. Hier angelangt, führt er in scharfer anti-systematischer Wendung – und das bedeutet vor allem einen Degenstoß gegen Christian Wolffs systematische Philosophie<sup>162</sup> – vier Taschenspieler-

---

<sup>158</sup>Ebd. S. 157.

<sup>159</sup>Seit langem versuchte Körner, auch Schiller zur Kant-Lektüre zu bewegen, vgl. schon seinen Brief an Schiller vom 7.9.1787: „Daß Reinhold Dich zum Proselyten macht, möchte mich bald verdrießen, da ich dir immer vergebens von Kant vorgepredigt habe.“ (NA Bd. 33, I. S. 143.)

<sup>160</sup>„Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursachen derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. [...] Faulheit und Feigheit sind die Ursachen, warum ein so großer Teil der Menschen, nachdem sie die Natur längst von fremder Leitung frei gesprochen [...], dennoch so gerne zeitlebens unmündig bleiben; und warum es anderen so leicht wird, sich zu deren Vormündern aufzuwerfen. [...] Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurteilt, u.s.w.: so brauche ich mich ja nicht selbst zu bemühen.“ (Immanuel Kant: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1964. Bd. VI. S. 53.)

<sup>161</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 157.

<sup>162</sup>Von hier aus erhellt sich Körners Begeisterung für die Göttinger Universität: ihren Begründern schwebte eine (ideologisch) „Wolff-freie“ Universität vor. Die als Gegenstück zur berühmten Hallenser Universität konzipierte Hochschule avancierte ab Mitte des

künste an, kleinere Operationen der Logik<sup>163</sup> wie die Begriffszergliederung, den Kettenschluß oder die logische Figur des Schlusses von hinten nach vorne, an. Sie alle sind gleichermaßen der Erfolglosigkeit anheimgegeben, denn – und hier kommt wiederum Kant ins Spiel – aller Bemühung, das „geheimnisvolle Innere der Natur, das durch keine menschliche Erfahrung enthüllt werden“<sup>164</sup> kann, zu ergründen, muß die Überprüfung der eigenen Erkenntniskräfte vorausgehen. Vorsichtig bereitet Raphael den Freund auf eine „trockne Untersuchung über die Natur der menschlichen Erkenntniß“ vor, die Julius über die „demüthigenden Wahrheiten von den Gränzen des menschlichen Wissens“<sup>165</sup> aufklären werde.

Sowohl die systemkritische Aufzählung als auch die erkenntniskritische Warnung war Körner aus den Schriften seines Lehrers Ernst Platner bekannt, der in seinen Aphorismen forderte, den „wahren und heilsamen metaphysischen Zweifelgeist [...] zu erwecken, der, ohne alle Resultate der Philosophie ganz zu zerstören, den eiteln Demonstrir- und Systemgeist in die Schranken des menschlichen Erkenntnisses“<sup>166</sup> weist. Und auch Alexander Pope, den Körner früh rezipiert hatte und dessen Warnung vor kühner Spekulation, die durch bescheidene Selbsterkenntnis ersetzt werden soll, liefert ein Gegenmodell zum metaphysischen Adlerflug des Julius.<sup>167</sup>

Zwei Argumente sprechen für einen maßgeblichen Einfluß der Kantischen Aufklärungsschrift: einerseits Körners großes Interesse für Kant um 1788. Dieser dürfte gemeint sein, wenn Raphael seinen Briefpartner auffordert, sich nun endlich „mit andern Lehrgebäuden, die [...] neuerlich bekannt worden sind“<sup>168</sup> zu beschäftigen. Andererseits Schillers Reaktion: daß

---

18. Jahrhunderts zum Zentrum der historisch-kritischen Forschung in Deutschland (vgl. Werner Schneiders: Der Philosophiebegriff des philosophischen Zeitalters. Wandlungen im Selbstverständnis der Philosophie von Leibniz bis Kant. In: Rudolf Vierhaus [Hrsg.]: Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung. Göttingen 1985. S. 58-92).

<sup>163</sup>Körner kannte diese Operationen vermutlich aus philosophiegeschichtlichen Kompendien wie dem Johann Jakob Bruckers (*Institutiones hist. philosophiae usui academ. iuventutis adornatae*. Augsburg 1747).

<sup>164</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 157f.

<sup>165</sup>Ebd. S. 158.

<sup>166</sup>Platner: Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Erster Theil: Einleitung (ohne Seitenzahlen). – Körner besaß eine Ausgabe beider Teile, wie die Liste seines Bibliotheksbestandes nachweist (vgl. Rauch [Hrsg.]: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung. S. 22).

<sup>167</sup>Vgl. Alexander Pope: *An Essay on Man*. Hamburg 1783. Hrsg. von Maynard Mack. London und New Haven 1964. – Popes Idee der „vast chain of being“ dürfte ein Teil des Nährbodens sein, auf dem Schillers Freundschaftskult gedeihen konnte.

<sup>168</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 158.



Körner hier unverhohlen seine jüngste Lektüre der *Kritik der reinen Vernunft* verwertet, hat Schiller sofort bemerkt und in seinem Antwortschreiben nicht ohne Trotz kommentiert:

„Ich müßte mich sehr irren, wenn das, was Du von trocknen Untersuchungen über menschliche Erkenntniß und demüthigenden Gränzen des menschlichen Wißens fallen liebest, nicht eine entfernte Drohung – mit dem Kant in sich faßt. Was gilts, den bringst Du nach? Ich kenne den Wolf am Heulen. In der That glaube ich daß Du sehr recht hast; aber mit mir will es noch nicht so recht fort, in dieses Fach hinein zu gehen.“<sup>169</sup>

Raphaels Brief ist als Versuch zu deuten, Julius weg von der metaphysischen Weltdeutung, die er als „eitle Versuche, die Welt mit Insektenaugen zu überblicken“<sup>170</sup> bezeichnet, hin zu erkenntniskritischer Selbstbescheidung im Sinne Kants zu führen. Aber Raphael hat noch ein weiteres Anliegen. Er verwahrt sich gegen die Idee, es sei möglich und sogar höchste Bestimmung des Menschen, den Geist des Welterschöpfers in seiner Schöpfung zu erkennen, wie man den Geist des Künstlers in seinem Kunstwerk errahnt. Schillers Julius hatte sich zu diesem hybriden Schluß hinreißen lassen: wenn die Erkenntnis der göttlichen Vollkommenheit sich auf den Betrachter überträgt, so wird dieser selbst Schöpfer, also gottähnlich.<sup>171</sup> Zwei Einwände führt Raphael dagegen zu Felde, als erstes das bereits erwähnte erkenntniskritische und formale Argument, das die „demüthigenden Gränzen“ der Erkenntnismöglichkeiten des Menschen akzeptiert und sich damit vor der Gefahr schützt, „die Größe des Menschen nach dem Stoffe zu schätzen, womit er sich beschäftigt, nicht nach der Art, wie er ihn bearbeitet“<sup>172</sup>. Das zweite Argument zielt auf den theosophischen Ansatz, die göttliche Schöpfung mit einem Kunstwerk zu vergleichen. Nein, sagt Körner, der Künstler herrscht despotisch über seinen Stoff, er formt ihn nach einem Ideal zur Versinnlichung seiner Ideen. Die göttliche Schöpfung aber beruht überall auf Freiheit und Leben, sie besitzt „Erhabenheit“, wo sie dem Menschen verfehlt, ja häßlich erscheint, und ist in ihrer Erhabenheit unbegreiflich. Energetisch tritt Körner Schillers Idee, das Kunstwerk sei ein verkleinertes Abbild der Welt, entgegen, denn während die göttliche Schöpfung auf Freiheit der Teile beruht, „muß [der Künstler] mit unumschränkter Macht über den Stoff

---

<sup>169</sup>Schiller an Körner, 15 oder 14.4.1788. NA Bd. 25. S. 40.

<sup>170</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 159.

<sup>171</sup>Vgl. NA Bd. 10. S. 119.

<sup>172</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 159.

herrschen, aus dem er seine Welten schafft“<sup>173</sup>. An dieser Stelle fließen erstmals originäre kunsttheoretische Positionen Körners ein, wenn er, zunächst an Schillers Bestimmung des Menschen in der *Philosophie der Physiologie* anknüpfend, sagt: „[...] je höher der Mensch auf der Leiter der Wesen emporsteigt, um so weiter nähert er sich einem Verständnis der Schöpfung“<sup>174</sup>.

Gottähnlichkeit ist zwar das Ziel menschlicher Vervollkommnung, aber nur insofern, als der Mensch aufgerufen ist, selbst schöpferisch zu wirken:

„Jede Stufe, die wir auf der Leiter der Wesen emporsteigen, wird uns für diesen Kunstgenuß empfänglicher machen, aber auch alsdann hat er gewiß seinen Werth nur als Mittel, nur insofern er uns zu ähnlicher Thätigkeit begeistert. Träges Anstaunen fremder Größe kann nie ein höheres Verdienst seyn. Dem edlern Menschen fehlt es weder an Stoff zur Wirksamkeit noch an Kräften, um selbst in seiner Sphäre Schöpfer zu seyn. Und dieser Beruf ist auch der Deinige, Julius. Hast Du ihn einmal erkannt, so wird es Dir nie wieder einfallen, über die Schranken zu klagen, die Deine Wißbegierde nicht überschreiten kann.“<sup>175</sup>

Raphael fordert Julius nachdrücklich zur schöpferischen Betätigung auf und liefert ihm anhand der göttlichen Schöpfung, in der, wie Körner an späterer Stelle formuliert, „Einheit der Richtung bei Mannigfaltigkeit der Kräfte“<sup>176</sup> herrscht, auch gleich ein Kunstideal dazu. Hier freilich spricht nicht nur Raphael zu Julius, hier drängt Körner den Freund, der sich in philosophischen Spekulationen und dem Lesepensum für die historischen Arbeiten aufzureiben droht, zur Fortsetzung seiner künstlerischen Produktion.<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup>Körner an Schiller, 8.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 68. – Einige Jahre später, nach der Beschäftigung mit der Ästhetik Karl Philipp Moritz', verwendet Körner in seiner Beurteilung der *Lehrjahre* genau diese Deutung des Kunstwerkes als verkleinertes Abbild der Welt.

<sup>174</sup>Vgl. Schiller: *Philosophie der Physiologie*. NA Bd. 20. S. 10: „[...] der Mensch ist da, daß er nacheinander der Größe seines Schöpfers, mit eben dem Blick umfaßt die Welt, wie der Schöpfer sie umfaßt – Gottgleichheit ist die Bestimmung des Menschen.“

<sup>175</sup>Körner: Raphael an Julius. NA Bd. 21. S. 159.

<sup>176</sup>Körner an Schiller, 6.12.1790. NA Bd. 34, I. S. 48.

<sup>177</sup>Schon mehrfach hatte Körner den Freund vor allzu tiefer Versenkung in historische und philosophische Arbeiten gewarnt. Schiller reagierte schließlich gereizt mit dem Hinweis auf den notwendigen Broterwerb: „1. Ich muß von Schriftstellerei leben, also auf das sehen, was einträgt. 2. Poetische Arbeiten sind nur meiner Laune möglich: forcire ich diese, so mißrathen sie. Beides weißt Du. Laune aber geht nicht gleichförmig mit der Zeit – aber meine Bedürfnisse. Also darf ich um sicher zu seyn, meine Laune nicht zur Entscheidung meiner Bedürfnisse machen.“ (Schiller an Körner, 18.1.1788. NA Bd. 25. S. 5.)

Dieser pragmatische Aspekt des Körnerschen Briefes darf nicht sein eigentliches Anliegen überdecken. Oben wurde behauptet, Körners Beitrag zu den *Philosophischen Briefen* setze die Diskussion der Freunde über die 'Aufklärung und ihr Gegenteil' unter dem Eindruck der heftigen Werbungsversuche von seiten der Illuminaten fort. Die merkwürdige Rollenverteilung zwischen den beiden Briefpartnern, die manipulativ erzeugte Krisis kann durchaus so verstanden werden, daß es sich hier um ein urmaurerisches Zeugnis eines Erziehungsprozesses handelt. Bereits die Namengebung<sup>178</sup> verweist auf einen masonischen Hintergrund. Vor allem aber ist es die bruchlose Verbindung von „Despotie der Aufklärung“, die Raphael praktiziert, mit dem gleichzeitigen aufklärerischen Aufruf zur Mündigkeit, die die maurerische, genauer gesagt: illuminatische Praxis der Zeit aufgreift. Erst ein Jahr zuvor hatte Körner an Schiller geschrieben:

„Wenn er [Bode] aber wider Anarchie der Aufklärung eifert, wo möchte man ihn fragen: ob denn durch Despotismus der Aufklärung viel mehr gewonnen sein würde. Der edelste Zweck in den Händen einer Gesellschaft, die durch Subordination verknüpft ist, kann nie vor einem Misbrauche gesichert werden, der den Vortheil weit überwiegt.“<sup>179</sup>

Nun aber, nur ein Jahr später, scheint die 'Despotie der Aufklärung' seinem Raphael ein probates Mittel der Aufklärungserziehung zu sein. Damit schließt er sich dem Menschenbild, das ein Zweig der Illuminaten in Nachfolge der radikalen Materialisten propagierte, vermutlich unter dem Einfluß des Ordenschefs zumindest teilweise an. Bodes Bemühungen um Körner scheinen diesen vorübergehend tatsächlich überzeugt zu haben.

Schiller hingegen durchschaute sofort, aus welcher Quelle sich der merkwürdige Gedanke einer 'stückweisen' Aufklärung speiste, und wies Körner brüsk zurück:

„Nur das gibt mir wenig Trost (so recht Du auch haben magst) [...] daß, wie Du hier annimmst, eine gewiße Philosophie in einer gewissen Epoche für unsern Julius gut seyn soll und doch nicht die wahre seyn soll, daß man hier, wie in euren maurerischen Orden im ersten und

---

<sup>178</sup>Hermann Schüttler führt in der Namensliste im Anhang seines Buches sowohl Raphael als auch Julius als gebräuchliche Ordensnamen auf (vgl. Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1787/93. S. 179 und 184).

<sup>179</sup>Körner an Schiller, 18.9.1787. NA Bd. 33, I. S. 145f.

zweiten Grade Dinge glauben darf oder gar soll, die im dritten und vierten wie unnütze Schaaen ausgezogen werden.“<sup>180</sup>

Das Verfahren, das Körner-Raphael vorführt, ist uns mittlerweile schon vertraut: der Proband wird mit Mitteln psychologischer Menschenkenntnis, durch Erschütterung und Verunsicherung, durch einen ihm im Augenblick der Krise zur Seite tretenden lenkenden Erzieher auf ein bestimmtes Glaubensbekenntnis eingeschworen. Es ergeht dem Kandidaten Julius nicht besser als dem Prinzen im *Geisterseher* – und Don Carlos im Drama.

### **Marquis Posa: Robespierre ante portas?<sup>181</sup>**

Seit geraumer Zeit diskutierten die Freunde über Tendenzen ihres Zeitalters<sup>182</sup>, und ihre Positionen begannen, sich in einigen Punkten auseinanderzuentwickeln. Unter dem Einfluß Körners modifiziert Schiller aber auch einige ältere Ansichten. Die Neutralität, um nicht zu sagen Sympathie, mit der er das Vorgehen Posas im Drama dargestellt hatte, muß Schiller im Jahr 1788 so zweifelhaft erschienen sein, daß er die *Briefe über den Don Carlos* verfaßte.

Mit ihnen sorgte der Autor für Verwirrung nicht nur bei seinen Erstlesern, sondern bis in die Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts hinein. Die Forschung hat den Vorgang so eingeschätzt: ein Autor bezichtigt seinen ehemals strahlenden Helden des Despotismus, die positive Figur des Chef-Aufklärers Posa wird im Nachhinein als fanatisch-rücksichtsloser Ideologe entlarvt. Daß Posa die Unterwerfung der Welt unter sein Ideal plant, daß er den als zeitgemäß erkannten aufklärerischen Prinzipien überall Geltung verschaffen will und dies mit dem Ziel einer allgemeinen geistigen Befreiung begründet, formuliert er in derselben Dialogszene, die in der Interpretationsgeschichte immer wieder zum Aufklärungsgespräch par excellence idealisiert wurde. An deren Ende fordert Posa den König auf:

„Wenn nun der Mensch, sich selbst zurückgegeben,  
Zu seines Wertes Gefühl erwacht – der Freiheit

---

<sup>180</sup>Schiller an Körner, 15. oder 14.4.1788. NA Bd. 25. S. 40.

<sup>181</sup>Vgl. Dieter Borchmeyer: Rhetorische und ästhetische Revolutionskritik: Burke und Schiller. S. 65. In: Karl Richter und Jörg Schönert [Hrsg.]: *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Festschrift Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1983. S. 56-79.

<sup>182</sup>Im zweiten der *Briefe über Don Carlos* listet Schiller die Tendenzen auf: „[...] allgemeine Gärung der Köpfe, Kampf der Vorurteile mit der Vernunft, Anarchie der Meinungen, Morgendämmerung der Wahrheit – [...] Elend der Sklaverei und des Aberglaubens [...].“ (NA Bd. 22. S. 140.)

Erhabene, stolze Tugenden gedeihen –  
 Dann, Sire, wenn Sie zum glücklichsten der Welt  
 Ihr eigenes Königreich gemacht – dann ist  
 Es ihre Pflicht, die Welt zu unterwerfen.“<sup>183</sup>

Mit großem Unbehagen hat die Forschung versucht, Schillers Attacke gegen den eigenen Helden einzuordnen, und dabei die Briefe in erster Linie als autorisierte Interpretationsanleitung für das Drama *Don Carlos* lesen wollen. Eine andere Perspektive löst das Problem unversehens auf: In diesem Text legt Schiller anlässlich der Figur des Marquis Posa seine aktuelle *state of mind* hinsichtlich jener Fragen nieder, die ihn und mit ihm Körner schon seit einigen Jahren beschäftigten. Vor dem Hintergrund der Summe seiner Erfahrungen mit dem Illuminatentum, mit dessen unbedingtem Durchsetzungswillen erkennt er das ‘Robespierresche’ Potential, das seiner Figur innewohnt. Der Einsatz despotischer Mittel, der ihm zwei Jahre zuvor noch durchaus legitim erschien, wird nun kritisch beleuchtet, ohne dabei jedoch – wie die Forschung fälschlich geurteilt hat – vollkommen verworfen zu werden. Denn immerhin wählt Schiller über neun Briefe hinweg eine rein deskriptive Darstellung des von Posa gewählten Vorgehens:

„Wo ist bei ihm das Interesse für den Prinzen nicht dem höhern Interesse für die Menschheit untergeordnet? Fest und beharrlich geht der Marquis seinen großen kosmopolitischen Gang, und alles, was um ihn herum vorgeht, wird ihm nur durch die Verbindung wichtig, in der es mit diesem höhern Gegenstand steht.“<sup>184</sup>

Daß Schiller in Posa einen schuldbeladenen zukünftigen Despoten visioniert habe, läßt sich nur dann als These aufrechterhalten, wenn man gleichzeitig einräumt, daß das Vorgehen dieses antizipierten Robespierres durch seinen Zweck sanktioniert, ja sogar notwendig, wenn auch für sich moralisch zweifelhaft ist. Unmißverständlich führt Schiller in dem berühmten *Zehnten Brief* aus, daß es sich dabei um den höchsten Zweck, jene „erhabenste aller Ideen“<sup>185</sup> handelt, die die Menschheit überhaupt verfolgen könne:

„Ich bin weder Illuminat noch Maurer, aber wenn beide Verbrüderungen einen moralischen Zweck miteinander gemein haben, und wenn dieser Zweck für die menschliche Gesellschaft der wichtigste ist, so

---

<sup>183</sup>Schiller: *Don Carlos*. III,10. NA Bd. 7. S. 123. – Als erster hat Gerhard Storz auf die Differenz zwischen beiden Passagen hingewiesen (*Der Dichter Friedrich Schiller*. Stuttgart 1959. S. 145).

<sup>184</sup>Schiller: *Briefe über Don Carlos*. NA Bd. 22. S. 151.

<sup>185</sup>Ebd. S. 141.

muß er mit demjenigen, den Marquis Posa sich vorsetzte, wenigstens sehr nahe verwandt sein.“<sup>186</sup>

Erst im folgenden elften Brief wird nicht gegen die Inhalte, einmal mehr aber gegen Verfahrensweisen bestimmter – und hier wohl eindeutig als illuminatisch zu identifizierender – Orden gesprochen:

„Nennen Sie mir, lieber Freund – um aus unzähligen Beispielen nur eins auszuwählen – nennen sie mir den Ordensstifter oder auch die Ordensverbrüderung selbst, die sich – bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben – von Willkürlichkeit in der Anwendung, von Gewalttätigkeit gegen fremde Freiheit, von dem Geiste der Heimlichkeit und der Herrschaft immer rein erhalten hätte?“<sup>187</sup>

Die Scheidung und unterschiedliche Bewertung von Zweck und Praxis des Ordens ist hier wörtlich ausformuliert – und möglicherweise mit der Adressierung „lieber Freund“ direkt an den von den Illuminaten heftig umworbenen Freund Körner gerichtet. Wichtiger aber für Schillers weitere Entwicklung ist die zweite und von der neueren Forschung unberücksichtigte Stoßrichtung der Schillerschen Bedenken: im selben Brief liefert er weniger die Figur Posa als vielmehr jeden aus dem reinen Ideal, aus der abstrakten Vernunft hergeleiteten Zweck der Kritik aus.

„Durch praktische Gesetze, nicht durch gekünstelte Geburten der theoretischen Vernunft soll der Mensch bei seinem moralischen Handeln geleitet werden.“<sup>188</sup>

Daß damit nicht gegen Posa, wohl aber gegen die ihm durch Körner vermittelte Vernunfttheorie polemisiert wird, daß Schiller von seinem neuen eigenen Kenntnisstand aus Bedenken gegen dessen Substanz formuliert, ist über Schillers vordergründigen Kritik am Drama unterschätzt worden. Es sind dieselben Einwände, die, wie unten gezeigt werden wird, auch der Prinz im *Philosophischen Gespräch* vorbringen wird, und sie reagieren zweifelsohne auf die Kant-Predigt, die Körner in seinem Raphael-Brief gehalten hatte.

Schiller bat Körner schon unmittelbar nach der Veröffentlichung in Wielands Merkur, ihm seine Meinung über die kritischen Briefe mitzuteilen. Umgehend kam dieser der Bitte nach, und die beiläufige Beurteilung, die Körner liefert, weist implizit auf die eigentliche Angelegenheit, die Schiller in seinem Aufsatz verhandelt:

---

<sup>186</sup>Ebd. S. 168.

<sup>187</sup>Ebd. S. 171.

<sup>188</sup>Ebd.

„Eben bekomme ich Deine Briefe über den Carlos. Ich hielt das Unternehmen für gefährlich, aber meines Erachtens hast Du Dich gut aus der Schlinge gezogen. [...] Du gibst Dein Kunstwerk preis und willst nur Deine Ideale retten, in die Du verliebt bist. Auch der Styl ist geistvoll und ohne Prätention; kurz diese Briefe sind mir eins der liebsten unter Deinen prosaischen Producten.“<sup>189</sup>

Daß Schiller seine alten „Ideale retten“ wollte und zwar vor der Ablösung durch die neue, von Körner an ihn herangetragene Vernunftphilosophie, hat der Freund natürlich nicht übersehen. Diesen Aspekt der Kritischen Briefe konnte er daher nicht gutheißen. Wohl aber jene Kritik, die der Autor am ‘illuminatischen’ Potential des Posa übte. Schiller schloß sich damit der differenzierten Haltung an, die Körner selbst gegenüber dem Illuminatenentum und seinen Praktiken vorgeführt hatte. Erinnern wir uns an die Formulierung in seinem Brief vom 18. September 1787:

„Wenn er [Bode] aber wider Anarchie der Aufklärung eifert, so möchte man ihn fragen: ob denn durch Despotismus der Aufklärung viel mehr gewonnen sein würde. Der edelste Zweck in den Händen einer Gesellschaft, die durch Subordination verknüpft ist, kann nie vor einem Misbrauche gesichert werden, der den Vortheil weit überwiegt.“<sup>190</sup>

Die Spuren sind kaum zu übersehen: So edel der Zweck des Posa, so despotisch seine Mittel, ganz im Sinne jener Beurteilung der Illuminaten, die Körner vorgegeben hatte. Einmal mehr folgt Schiller Körner, nicht umgekehrt. Der elfte Brief kritisiert jene Orden, die „bei Durchsetzung eines, von jeder unreinen Beimischung auch noch so freien moralischen Zweckes [...] nicht selten den willkürlichsten Despotismus [...] üben, ohne den Zweck selbst umgetauscht, ohne in ihren Motiven ein Verderbnis erlitten zu haben“<sup>191</sup>. Allerdings hatte Körner mittlerweile seine Haltung geringfügig, aber an entscheidender Stelle korrigiert: Während er 1788 im Raphael-Brief das despotische, geheimnisvolle Vorgehen, das Julius auf metaphysische Abwege führt, als notwendiges Mittel zum Zweck der Anleitung zum Selbstdenken verteidigt, stellt Schiller seinen Marquis wegen desselben Verfahrens in Frage.

Durch Körners Raphael-Brief war ihm Kant und damit ein neues philosophisches System und dessen ideologisches Potential wieder ins Bewußt-

---

<sup>189</sup>Körner an Schiller, 11.8.1788. NA Bd. 33, I. S. 216.

<sup>190</sup>Körner an Schiller, 18.9.1787. Ebd. S. 145f.

<sup>191</sup>NA Bd. 22. S. 171.

sein gerückt. Ob und wie sich ein rein aus den Gesetzen der Vernunft abgeleitetes Ideal ohne Verstöße gegen das Sittengesetz durchsetzen läßt – für dieses Problem hatte Schiller im Sommer 1788 noch keine Lösung. Erst das *Philosophische Gespräch* sollte ihn in dieser Frage den entscheidenden Schritt weiterbringen.

### **Das philosophische Gespräch – zwischen Schiller und Körner**

Der Gedankenaustausch der Freunde hatte mit dem Schreiben Körner-Raphaels neue Aspekte – Erziehung zur Aufklärung mit antiaufklärerischen Mitteln sowie Zweifel am Wert der Aufklärung –, aber auch neuen Zündstoff erhalten. Schiller kündigte daraufhin einen weiteren Brief alias Julius an. Statt dessen wählte er dann jedoch einen vermeintlich entlegenen Ort, um die Diskussion fortzusetzen: im Winter 1788/89 schrieb er das *Philosophische Gespräch* nieder, das zunächst in den vierten Brief des zweiten Buches eingefügt wurde. Ein Text, der sich in vieler Hinsicht kaum mit dem Romankontext des *Geistersehers* verfugen ließ. Deutlich wechselt das Thema über von der Psychologie, die die ersten beiden Teile dominiert, hin zur Philosophie.<sup>192</sup> Körner erkannte richtig, daß das *Gespräch* innerhalb des Romans eher als zentrifugale Kraft wirkte und den Gesamtzusammenhang sprengte. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine reine philosophische Abhandlung in Form eines platonischen Dialoges – daß Schiller damit eben jene Form aufgreift, die Körner und Schiller für ihr Gemeinschaftsprojekt der *Philosophischen Briefe* gewählt hatten, ist zwar der Forschung als Hinweis entgangen, nicht aber dem Dresdner Freund, der sofort erkannte, daß es als weiterer Beitrag zur gemeinsamen Diskussion aufzufassen sei. Zumal Schiller in einem Brief über das *Philosophische Gespräch* ausdrücklich darauf und auf die Tatsache hinwies, daß der Prinz seine eigene Philosophie stellvertretend formuliere:

„Halte diese Philosophie (verstehst sich, diejenige abgerechnet, die ich dem Prinzen als einer poetischen Person leihen mußte) gegen die [P]hilosophie des Julius, Du wirst sie bestimmt reifer und gründlicher finden.“<sup>193</sup>

Kein anderer Text ist vergleichbar aufschlußreich für Schillers Geistesentwicklung am Ende der 80er Jahre wie dieser. Er gehört jener Phase an, in der das euphorische Weltbild der *Theosophie des Julius* unter dem Kanti-

---

<sup>192</sup>Der *Geisterseher* ist das letzte 'literarische' Werk vor der philosophisch-historischen Schaffensphase.

<sup>193</sup>Schiller an Körner, 9.3.1789. NA Bd. 25. S. 221.



schen Einfluß Körners zusammenbrach. Im *Philosophischen Gespräch* repräsentiert der Baron von F. den Typus eines selbstgenügsam-etablierten Aufklärers, der seine ehemals radikal-kritischen Positionen zugunsten dogmatischen Festhaltens an den einmal verkündeten Wahrheiten aufgegeben hat. Er referiert eine bunte Mixtur verschiedener Elemente der Popularphilosophie, in der er die Lehre von der prästabilierten Harmonie, die Glückseligkeitslehre und die Moralphilosophie als alte Kampfgenossen der Aufklärung aufmarschieren läßt. Der junge Prinz formuliert vor allem seine Enttäuschung über die ausbleibende Wirkung der Aufklärungserziehung. Er negiert die Sonderstellung des Menschen, gemeinsamer Nenner der vom Baron aufgerufenen Philosophien, grundsätzlich: Natur deutet er pessimistisch als Kette von Ursachen und Wirkungen und den Menschen als ein unwesentliches Glied, ein 'homme machine' in ihr. Daraus werden im weiteren Verlauf des Gespräches Konsequenzen für die Kategorie 'Moralität' gezogen. Während der Baron die Fähigkeit moralischen Handelns als Beweis der bewußten Teilnahme an einer göttlichen Schöpfung verbucht, leugnet der desillusionistische Prinz zunächst jede Möglichkeit bewußten und freien Handelns. In plötzlichen Wendungen schwankt er zwischen dieser Überzeugung und der Einsicht in die Vollkommenheit der Schöpfung. Trotz bzw. gerade wegen der Vollkommenheit um ihn herum, die er zu erkennen gelehrt wurde, *fühlt*, und das ist entscheidend, sich der Prinz aus ihr ausgeschlossen, seine Seele ist von der Befähigung zur Vollkommenheit unberührt – er bleibt unglücklich.

Der Prinz empfindet sich als Opfer eines fehlgeschlagenen aufklärerischen Emanzipationsversuches – und ist dem Julius der *Theosophie* zwar hinsichtlich der Erkenntnis des Problems, nicht aber seiner Lösung voraus. Seine innere Leere nach dem Verlust des Glaubens kann wie bei Julius durch die kalte Vernunftethik nicht aufgehoben werden. Schiller läßt seinen Prinzen nicht anders als Julius skeptisch mit den Fragen nach einer göttlichen Weltordnung und einer daraus resultierenden Moralität ringen. Der Prinz gelangt schließlich zu der Einsicht, die Bestimmung des Menschen sei nicht Erkenntnis göttlichen Seins, sondern die Suche nach einem davon unabhängigen Wert des menschlichen Daseins. Und der könne, so läßt Schiller ihn ausführen, allein in einer nicht von Gott, sondern aus der Natur sich herleitenden 'Ethik der Tätigkeit' bestehen. Nur durch die Summe moralischer Handlungen qualifiziere sich der Mensch zur sittlichen Persönlichkeit.

Damit ist auch eine neue Stufe der Schillerschen Weltanschauung markiert:

„Gipfelt seine frühere Weltbetrachtung in einer Theodizee, in einer Deutung der Welt aus dem Wesen der Gottheit, so gibt er jetzt eine Theodizee der Welt und ihrer inneren Notwendigkeit. In der Natur des

Menschen sind wirksame Kräfte, die eine Entfaltung der sittlichen Persönlichkeit ermöglichen.“<sup>194</sup>

Damit war die Tür zum Kantischen Vernunftidealismus, zur Idee, das Sittliche berge sein Gesetz in sich selbst, aufgestoßen. Nur wenige Jahre später sollte er die Notwendigkeit der trockenen Vernunftlehre als Durchgangsstadium ausdrücklich ins Recht setzen.<sup>195</sup> Unter dem Einfluß der beständigen Kant-Predigt seines Freundes Körner war Schiller der Philosophie des Julius entwachsen.

Dennoch zeigte sich Körner mit der Gestalt des *Philosophischen Gespräches* alles andere als einverstanden. Zwar räumte er dem Skeptizismus des Prinzen zunächst sein Recht ein:

„Im philosophischen Gespräch ist es Dir, glaub’ ich, sehr gelungen, den Zweifel an Unsterblichkeit zu veredeln. Menschenwerth und Moralität wird freilich bei dem System des Prinzen gerettet.“<sup>196</sup>

Doch er monierte den Gehalt der philosophischen Spekulation, die dem Prinzen untergeschoben wird – und zwar auf eine Weise, die dessen geistigem Status quo keineswegs entspreche.

„Aber eine andere Frage wäre, ob dieß System zu der dermaligen Stimmung des Prinzen paßt? Seine Abhängigkeit von Außendingen, und überhaupt alles was Du für Verderbnis seines Charakters angibst, wird nicht daraus erklärt. Er konnte dieß System haben, und übrigens ganz der geblieben sein, der er vorher war. Er konnte in der Gegenwart schwelgen, aber auf eine edle Art.“<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup>Kommentar von Hans Heinrich Borchardt zum *Geisterseher*-Gespräch in der NA Bd. 16. S. 394.

<sup>195</sup>In seiner Abhandlung *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* führt Schiller aus: „Zwar wird uns dieser transcendente Weg eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen und aus der lebendigen Gegenwart der Dinge entfernen und auf dem nackten Gefild abzogener Begriffe verweilen, aber wir streben ja nach einem festen Grund der Erkenntniß, den nichts mehr erschüttern soll, und wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern.“ (NA Bd. 20. S. 341.) Als Körner ihn endlich zur Kant-Lektüre bewegt hatte, gipfelt seine Begeisterung im Brief an den Freund vom 18.2.1793 in dem Bekenntnis: „Es ist gewiß von keinem Sterblichen Menschen kein größeres Wort noch gesprochen worden als dies Kantische, was zugleich der Inhalt seiner ganzen Philosophie ist: Bestimme dich aus dir selbst: So wie das in der theoretischen Philosophie: Die Natur steht unter dem Verstandesgesetze.“ (NA Bd. 26. S. 191.)

<sup>196</sup>Körner an Schiller, 4.3.1789. NA Bd. 33, I. S. 313.

<sup>197</sup>Ebd.

Mit Recht wies Körner darauf hin, daß der Prinz zwar seine alten Überzeugungen leugne, sie aber im Kern nicht aufzugeben brauchte, daß er also „mit der Kette gesprungen“<sup>198</sup> sei. Nicht anders hatte er es seinem Julius ergehen lassen, der zwar seinen naiven Glauben verliert und sich für die Aufklärung des Geistes entscheidet, ihn aber mit dem Herzen inständig zurückwünscht.<sup>199</sup> Die Aufklärung hat in beiden, Julius wie dem Prinzen, ein emotionales Vakuum hinterlassen, das sie am Wert ihrer Aufklärung zweifeln läßt.<sup>200</sup> Daß diese Leere den Prinzen zur Sinnenfreude und Verschwendung führt, wie es im zweiten Buch des *Geistersehers* geschildert wird, mußte Körner als Diskreditierung des neuen philosophischen Status quo mißfallen.

Auch Schillers Antwortschreiben deutet an, daß beide fortgesetzt mehr über den Dichter selbst als über den Prinzen sprachen. Unmißverständlich wies er den Freund darauf hin, daß es ihm beim Gespräch keineswegs um das Gesamtwerk des *Geistersehers* ging, sondern er lediglich „das Detail meinem Herzen und meinem Kopfe wichtig machen“<sup>201</sup> wollte. Die Amoralität des Prinzen, so betont er, resultiere nicht aus seiner neuen Philosophie, sondern vielmehr aus dem unsicheren Schwanken zwischen seinem alten und dem neuen Glaubensbekenntnis.

„Aber darinn hast Du, glaube ich, den Gesichtspunkt verfehlt, daß du glaubst die Handlungsart des Prinzen solle aus seiner Philosophie bewiesen werden: Sie soll nicht aus seiner Philosophie, sondern aus seiner unsichern Lage zwischen dieser Philosophie und zwischen seinen ehemaligen Lieblingsgefühlen, aus der Unzulänglichkeit dieses Vernunftgebäudes und aus einer daraus entstehenden Verlassenheit seines Wesens herfließen.“<sup>202</sup>

Die Vokabeln ‘Unzulänglichkeit’ und ‘Verlassenheit’ des Menschen zeigen deutlich: die Bedenken gegen das gerade erst eroberte vernunftphilosophi-

---

<sup>198</sup>So formulierte es Schiller bereits im *Geisterseher* (NA Bd. 16. S. 104). Körner mag dieses Muster bekannt vorgekommen sein, auch ihn selbst hatte die Aufklärung dem Glauben entfremdet, ihn aber nie ersetzen können.

<sup>199</sup>Vgl. Körner: Raphael an Julius: „Schwer mußte es Dir wohl werden, Dich von einem Systeme zu trennen, das so ganz für die Bedürfnisse Deines Herzens geschaffen war.“ (NA Bd. 21. S. 156.)

<sup>200</sup>Julius hat sentimentalisch formuliert: „Selige paradiesische Zeit [...], da ich noch vor einem Teufel bebte, und desto herzlicher an der Gottheit hieng. Ich empfand und war glücklich. Raphael hat mich denken gelehrt, und ich bin auf dem Wege, meine Erschaffung zu beweinen [...]. Du hast mir den Glauben gestohlen, der mir Frieden gab. [...] Deine kalte Weisheit löschte meine Begeisterung.“ (Julius an Raphael. NA Bd. 20. S. 109f.)

<sup>201</sup>Schiller an Körner, 9.3.1789. NA Bd. 25. S. 220.

<sup>202</sup>Ebd. S. 220f.

sche Neuland nahm Schiller keineswegs zurück. Allerdings lagen diese Zweifel auch darin begründet, daß es sich tatsächlich um ein für ihn noch weitgehend unbekanntes Terrain handelte, während Körner seit langem Anhänger der Vernunftphilosophie war:

„[...] das Durchgeführte und beschlossene in einigen neuen Vorstellungsarten scheint auf Dich eine geringere Wirkung gethan zu haben, als ich erwartete. Es mag aber daher kommen, daß es Dir nicht mehr neu war – ich selbst aber, der nichts von der Art liest oder gelesen hat, habe alles aus mir selbst spinnen müssen.“<sup>203</sup>

Die Tatsache, daß Schiller seine neuen Einsichten überhaupt „aus sich selbst spinnen“ konnte, daß er ein gutes Wegstück vom Julius bis zum Prinzen hinter sich gebracht hatte, daß er nunmehr an der Schwelle zur frühklassischen Phase seiner großen vernunftphilosophischen Abhandlungen stand, verdankte er maßgeblich der „Erziehung“ durch Körner, dem beständigen Austausch mit dem Freund, der ihm in diesen Jahren mehr denn jeder andere als Geistesverwandter galt. Ihm gegenüber legt er im *Philosophischen Gespräch* wie schon in den *Briefen über Don Carlos* und in seinen persönlichen Briefen Rechenschaft über die aktuelle Geistesentwicklung ab – Fortschritte, auf die er seinen Freund und Lehrer ausdrücklich aufmerksam macht.<sup>204</sup> Körners Raphael-Predigt hatte den entscheidenden Anstoß gegeben – ohne sie besäße die Philosophie Schillers möglicherweise eine andere als die klassisch-idealistische Physiognomie. Doch bis zu den großen Abhandlungen war es noch ein weiter Weg. Als Verbindungsstück zwischen Julius und den ästhetischen Briefen bedurfte es eines gedanklichen ‘Quantensprunges’. Er ging von jener Philosophie aus, die von Körner, Schiller und ihren Zeitgenossen als kopernikanische Wende im spekulativen Denken des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts empfunden wurde: der Philosophie Kants.

---

<sup>203</sup>Ebd. S. 221.

<sup>204</sup>Ebd.

### 3 Autonomie und Objektivität der Kunst

Bei dem Versuch, die Vertreter der Lehre vom Kunstschönen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts systematisch zu erfassen, hat sich die Philosophiegeschichte mit einer groben Unterteilung in zwei Gruppen beholfen<sup>1</sup>: auf der einen Seite stehen die Anhänger einer 'spekulativen' Ästhetik, die sich auf die Erforschung der Prinzipien schöner Kunstwerke und des Geschmacksvermögens konzentrieren; zu ihnen zählen Baumgarten, Sulzer und Mendelssohn. Auf der anderen Seite versammelt die Forschung jene Vordenker einer 'praktischen' Ästhetik, darunter Dichter, Kunsthistoriker und Kritiker, die, ausgehend von realen Kunstschöpfungen, nach den Möglichkeiten des Kunstwerkes fragen, den herrschenden Geschmack reflektieren und kritisieren und nach dem Ideal einer 'modernen' Kunst suchen. Winckelmann, Herder und Lessing gehören in die Reihe dieser Autoren. Akzeptiert man die Unterscheidung in 'Philosophen' und 'Kritiker', so zeigt sich, daß Körner, der seit 1788 ästhetische Fragen in den Mittelpunkt seines philosophischen Interesses rückte, keiner der beiden Richtungen eindeutig zuzuschlagen ist und zugleich beide Wege in sich vereint. Genau daraus resultiert eine Hauptschwierigkeit seiner Texte: die Unentschlossenheit, mit der er sich mal, vor allem während des frühen Austausches mit Schiller, um die Profilierung einer Art 'Anleitung zum schönen Kunstwerk' bemüht, mal, besonders während der Kantischen Phase, rein spekulative Probleme (zum Beispiel solche des Urteilsvermögens) untersucht, läßt ihn bisweilen in keinem der beiden Gebiete zu einem schlüssigen Ergebnis gelangen.

Körners Hauptinteresse, nicht aber seine spezielle Erkenntnischance lag im Bereich der reinen Philosophie des Schönen. Er verfügte über beeindruckende philosophische Kenntnisse; es dürfte keine bedeutende Abhandlung über Fragen der Ästhetik, vielleicht zur Philosophie überhaupt gegeben haben, die Körner nicht bekannt war.<sup>2</sup> Der Briefwechsel mit Schiller weist ihn als exzellenten Kenner der jungen Ästhetik aus, als kritischen Leser, bisweilen aber auch als Epigonen, der einzelne Gedanken adaptierte und zu einem unsystematischen eigenen Konzept zusammenfügte. Schon seine ersten Ver-

---

<sup>1</sup>In diesem Sinne hat Nivelle Armand seine Geschichte der Ästhetik in zwei Abschnitte unterteilt, von denen der erste Philosophen, der zweite Kritiker behandelt (vgl. Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin 1960).

<sup>2</sup>Die Bestandsliste seiner Bibliothek zeigt, daß Körner vor allem auch die zeitgenössische Philosophie zur Kenntnis nahm; sämtliche Werke von Kant, Hegel und Schelling, die zu Körners Lebzeiten veröffentlicht wurden, erwarb er und berichtete Schiller häufig von seiner Lektüre (vgl. Rauch [Hrsg.]: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung).

suche zur Ästhetik zeigen die Tendenz, zwischen Eklektizismus und dem Bemühen um scholastische Sorgfalt zu changieren. Immer wieder versuchte er, seine Überlegungen zur Philosophie der Kunst zu einem konsistenten Gedankengebäude zu ordnen. Seine wichtigsten Stichwortgeber lassen sich schon anhand der frühen Arbeiten leicht identifizieren – es ist in den ersten Jahren seiner philosophischen Äußerungen vor allem Kant. Allerdings kann insbesondere anhand des Briefwechsels über die Objektivität des Schönen eindeutig nachgewiesen werden, daß er sich auch erstaunlich rasch vom Kant-Jünger zu einem selbständig denkenden Kant-Nachfolger entwickelte. Im Zentrum des folgenden Kapitels steht ein in seiner historischen Bedeutung kaum zu überschätzender, bislang aber völlig unbeachteter Text Körners: sein Beitrag zur Diskussion mit Schiller und Humboldt über die Objektivität des Schönen. Bevor ihre Aufmerksamkeit auf das Problem der Objektivität gelenkt wurde, wechselten Körner und Schiller bereits Briefe über eine damit verwandte, aber historisch 'ältere' Problemstellung: die der Autonomie des Kunstschönen.

### 3.1 Autonomie und Funktionalität der Kunst

Es ist leicht zu erkennen, daß Körner zwar kein vollständiges System, sehr wohl aber einzelne originelle und auch folgenreiche Gedanken zu fassen vermochte, und das muß der Grund gewesen sein, warum bereits seine ersten Zeitschriftenbeiträge ihn in den Rang eines gefragten Publizisten erhoben.<sup>3</sup> Das folgende Kapitel stellt Körners erste Veröffentlichung zur Ästhetik *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs*<sup>4</sup> vor. Es rekonstruiert das Umfeld, aus dem der Aufsatz hervorging, fragt nach den Quellen, aus denen sich sein Konzept speist, und zeigt, daß Körner hier – man könnte beinahe sagen versehentlich – einen kunstphilosophischen Gedanken formuliert, der die Lücke zwischen Karl Philipp Moritz' Idee des Kunstwerks als des in sich selbst Vollendeten und den *Briefen über die ästhetische Erziehung* Schillers zu schließen vermag – ein Bindeglied, das in der Forschung zur Geschichte der Ästhetik bisher übersehen wurde. Der Aufsatz verdient darüber hinaus besondere Aufmerksamkeit, weil darin fast alle Elemente eingeführt werden, die Körners ästhetisches Programm kon-

---

<sup>3</sup>Insbesondere Wieland bemüht sich über Schiller, Körner als Autor für den Merkur zu gewinnen (vgl. die Briefe von Schiller an Körner vom 1.1.1789 und 12.1.1789. NA Bd. 25. S. 178f. und S. 183f.). Auch für die Allgemeine Literatur-Zeitung in Jena war Körner als Mitarbeiter vorgesehen (vgl. Schiller an Körner, 28.5.1789. NA Ebd. S. 259).

<sup>4</sup>Körner: *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs*. Erstdruck in: Thalia. Bd. 2, 1789. 6. Heft. S. 59-71.

stituieren, ein Programm, das er in der nachfolgenden Kallias-Diskussion noch einmal erweitert und modifiziert, später in einer Substanz nurmehr 'anwendet'. Viele der nachfolgenden Arbeiten über kunsttheoretische Fragen sind Explikationen bzw. Spezifikationen dieses Modells im Hinblick auf bestimmte Kunstformen: die Musik, den Tanz, das Lustspiel. Ferner lassen der Aufsatz und der anschließende Schriftwechsel mit Schiller deutlich erkennen, daß Körner bereits zu diesem Zeitpunkt eine Erweiterung der Kantischen Spekulation auf ästhetische Fragen wünschte – ein Desiderat der Philosophie Kants, das Körner in seinem Brief vom 24. Oktober 1789 ausdrücklich beklagte.<sup>5</sup>

### Eine Verteidigung Schillers

Die Bedeutung, die private Bindungen für Körners publizistische Tätigkeit hatten, kann nicht hoch genug bewertet werden und wird im weiteren Verlauf dieser Untersuchung immer wieder betont werden. Im vorigen Kapitel wurde gezeigt, daß es eine kontinuierliche Diskussion zwischen beiden Freunden innerhalb ihrer Publikationen gab. Körners Raphael-Brief enthielt eine unverhüllte Aufforderung an Schiller alias Julius, sich von der philosophischen Spekulation und vor allem von den historischen Studien zu lösen und sich auf seine – nach Einschätzung Körners – eigentliche Begabung, die Poesie, zu besinnen. Zugleich hatte Körner in diesem Text selbst eine vorläufige Physiognomie dessen umrissen, wie ein schönes Kunstwerk beschaffen sein müsse.

Während der ersten Jahre ihrer räumlichen Trennung forderte Schiller seinerseits den Freund immer wieder zur Publikation seiner philosophischen und ästhetischen Betrachtungen auf.<sup>6</sup> Noch im Jahre 1789 bot sich eine Gelegenheit, die sich Körner als Kantianer und Spätaufklärer nicht entgehen

---

<sup>5</sup>Vgl. Körner an Schiller, 24.10.1789. NA Bd. 33, I. S. 395f.

<sup>6</sup>So unter anderem ausführlich unmittelbar vor Erhalt des Aufsatzes *Ueber Die Freiheit des Dichters*: „Möchten Dich Deine alten Ideen recht anziehen, möchtest Du Dich mit ihnen wie mit alten vernachlässigten Freunden und Bekannten wieder aussöhnen. [...] Indessen komme ich auf meinen alten Wunsch zurück, daß Du Dich nehmlich an eine Hauptarbeit machtest, Dich derselben ganz widmetest, ohne Dich auf Deinem Wege durch Furcht vor Unvermögen oder auch durch den Reiz anderer ablocken zu lassen. Eigentlich ist es ein Unglück für Dich, daß Dich der Hunger nicht zum Schreiben zwingt, wie unser einen. Di[e]ß würde Dich nöthigen, allen diesen Betrachtungen zum Trotze, zum Ziel zu eilen, und am Ende würdest Du doch finden, daß Du etwas geleistet hast, was Arbeit und Zeit lohnt; der leidige Muß würde ersetzen, was Dir an Selbstvertrauen und Beharrlichkeit fehlt.“ (Schiller an Körner, 1.10.1788. NA Bd. 25. S. 111.) Im Brief vom 20.10.1788 rät Schiller dem Freund sogar, sich ganz aus dem juristischen Beruf zurückzuziehen und sich der Schriftstellerei zu widmen (vgl. NA Ebd. S. 119f.).

lassen konnte: es galt, eine Replik auf jene Kritik zu verfassen, die Friedrich Stolberg an Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands* vorgebracht hatte.<sup>7</sup> Die Mahnung an Schiller, sich endlich wieder der Dichtkunst zuzuwenden, war nicht ungehört geblieben, und wiederum war es Körner, der als erster von einem neuen Projekt Schillers erfuhr. Am 17. März 1788 schrieb dieser:

„Angenehm wird Dir’s seyn zu hören, daß ich mich aus dem Schultaub meines Geschichtswerks auf etliche Tage losgerüttelt und mich ins Gebiet der Dichtung wieder hineingeschwungen habe. Bei dieser Gelegenheit hab ich die Entdeckung gemacht, daß, ohngeachtet der bisherigen Vernachlässigung, meine Muse noch nicht mit mir schmolzt. Wieland rechnete auf mich bei dem neuen Merkurstück, und da machte ich in der Angst – ein Gedicht.“<sup>8</sup>

Dieses Gedicht, das 1788 in Wielands Teutschem Merkur erschien und den Titel *Die Götter Griechenlands* trägt, dokumentiert Schillers Annäherung an die Antike ebenso wie seine wachsende Skepsis gegenüber dem eigenen, wissenschaftlich-aufgeklärten Zeitalter. Es löste eine öffentliche literarische Auseinandersetzung aus, deren Wortführer auf der einen Seite Stolberg, auf Schillers Seite Körner und Johann Georg Forster waren.<sup>9</sup> Hauptpunkt der Anklage gegen Schiller war sein vermeintlicher Angriff auf den christlichen Monotheismus und seine Glorifizierung des antiken Polytheismus.<sup>10</sup> Stolberg erregte sich heftig über die Bezeichnung Christi als „heiliger Barbar“, vor allem aber behauptete er, Schiller habe den höheren Zweck der Poesie, das Lob der christlichen Religion, verfehlt. Ursprünglich hatte Schiller die Absicht, selbst auf Stolbergs Schrift zu reagieren. Dann aber sandte Körner dem Freund einen Aufsatz zu, der die Verteidigung Schillers beabsichtigt:

---

<sup>7</sup>Schon vor dessen Angriff auf Schiller hatte Körner ein vernichtendes Urteil über den Dichter Stolberg gesprochen (vgl. Körner an Schiller, 9.2.1789. NA Bd. 33, I. S. 298).

<sup>8</sup>Schiller an Körner, 17.3.1788. NA Bd. 25. S. 29.

<sup>9</sup>Schiller hatte Körner zwar auf die Abhandlung Stolbergs aufmerksam gemacht, ihn aber nicht um eine Erwiderung gebeten (vgl. Schiller an Körner 12.9.1788. NA Ebd. S. 108).

<sup>10</sup>Die Passage, auf die sich Stolberg im wesentlichen konzentrierte, lautet:

„Wohin tret’ ich? Diese traurige Stille  
kündigt sie mir meinen Schöpfer an?  
Finster wie er selbst ist seine Hülle,  
mein Entsagen – was ihn feiern kann.  
[...]

Nach der Geister schrecklichen Gesetzen  
richtete kein heiliger Barbar,  
dessen Augen Thränen nie benetzten,  
zarte Wesen, die ein Weib gabahr.“

(Friedrich Schiller: *Die Götter Griechenlands*. NA Bd. 1. S. 193.)



*Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs.*<sup>11</sup> Daß Körner so rasch eine Antwort auf Stolberg aus der Tasche ziehen konnte, braucht nicht zu verwundern. Schon als Schiller ihm das Gedicht zum erstenmal vorlegte, erkannte Körner, welche Aspekte Angriffsfläche für Kritik boten. Wie immer formulierte er seine Bedenken diplomatisch, indem er das Gedicht zunächst lobte und meinte, er selbst wünsche sich Schillers „Talent“, um ein Gegenstück [d.i. eine Apologie des christlichen Monotheismus; Anm. d. Verf.] zu machen“<sup>12</sup>. Anschließend wurde er deutlich:

„Einige Ausfälle wünschte ich weg, die nur die plumpe Dogmatik, nicht das verfeinerte Christenthum treffen. Sie tragen zum Werth des Gedichts nichts bey, und geben ihm ein Ansehen von Bravour, dessen Du nicht bedarfst, um Deine Arbeiten zu würzen.“<sup>13</sup>

An dieser Stelle erwies sich Körner als gleichermaßen kurzsichtiger wie visionärer Leser. Er erkannte nicht, daß Schillers Gedicht gerade von der Zuspitzung der Opposition Antike-Gegenwart lebt und auf die damit notwendig verbundene Überzeichnung vor allem der modernen Religion nicht verzichten konnte. Er traf aber auch genau den Punkt, auf den Stolbergs Anklage zielen sollte. Schiller ließ Körners Vorschläge unberücksichtigt. Als dann Stolbergs Artikel erschien und Körner ihm seine Verteidigung zusandte, antwortete Schiller umgehend und ließ den Text anstelle einer eigenen Erwiderung in die *Thalia* einrücken<sup>14</sup>, obwohl er eigentlich nicht ganz glücklich mit dieser Lösung war: Körners Aufsatz stellt keineswegs seinerseits eine direkte Polemik gegen Stolberg dar<sup>15</sup>, sondern beinhaltet vielmehr

---

<sup>11</sup> „Ich bekam Stolbergs Aufsatz über Dein Gedicht im Museum zu sehen, und dieß machte einige alte Lieblingsideen bey mir rege. So entstand dieß Produkt in Zeit von 8. Tagen. Ich überlasse es ganz Deiner Disposition für die *Thalia* oder den *Merkur*. Doch muß ich Dir gestehen, daß ich es gern bald gedruckt sehen möchte.“ (Körner an Schiller, 12.12.1788. NA Bd. 33, I. S. 267.)

<sup>12</sup> Körner an Schiller, 25.4.1788. NA Ebd. S. 180.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> „Ich hätte Dir so gern gleich meinen vollen Beyfall über Deinen Aufsatz geschrieben, der mich in der That außer seiner sehr lichtvollen und durchdachten Auseinandersetzung durch das Verdienst eines sehr edeln und angenehmen Stils überrascht hat.“ (Schiller an Körner, 25.12.1788. NA Bd. 25. S. 166.) Körner hatte in den vorangegangenen Monaten selbst Pläne für die Herausgabe eines *Journal*s gefaßt, von denen ihn Schiller – nicht uneigennützig – abzuhalten suchte. Er bat Körner in seinem Antwortschreiben vom 12.6.1788, seine Beiträge doch lieber in der *Thalia* zu veröffentlichen (vgl. NA Bd. 25. S. 71). Über Schillers *Thalia*-Projekt informiert ausführlich Michael Gross (*Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik*. Hildesheim 1994. Darin vor allem S. 94ff.).

<sup>15</sup> Schiller gibt Körner seine Unzufriedenheit mit dessen allgemeinen Ausführungen zu verstehen: „Mir schiens daß Dir wirklich die Stolbergische Sottise und mein Gedicht einige

grundsätzliche Überlegungen zu Wesen und Funktion der Kunst. Auf den ersten Blick scheint es daher, als verteidige er Schiller auf einem Feld, auf dem dieser gar nicht angegriffen wurde.

### **Der Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs***

Schillers brieflich vorgetragene Beschwerde, Körner habe seine Erwiderung nicht hinreichend deutlich auf Stolbergs Kritik bezogen, berührt ein Wesensmerkmal vieler Texte Körners, wie diese Arbeit noch verschiedentlich zeigen wird. Körner benennt das Ziel seiner Polemik nicht ausdrücklich, und doch ist sein gesamter Aufsatz eine Punkt-für-Punkt-Widerlegung der Stolbergschen Thesen. Seine Argumentation versucht nicht, Schillers Gedicht zu verteidigen, sondern vielmehr jene Grundsätze zu hinterfragen, auf deren Basis Stolberg zur Verurteilung des Werkes gelangt war. Er fordert eine „Revision der Begriffe“ (S. 60)<sup>16</sup>, jener Regeln also, nach denen die zeitgenössische Kritik Werke beurteilt.<sup>17</sup> Zu den allgemeinen Fehlern der Kritiker gehört, daß sie „oft durch nichts mit einem Kunstwerke ausgesöhnt werden, in welchem sie irgend ein Verstoß gegen Wahrheit oder Moralität beleidigt hat“ (S. 59) – eine deutliche Anspielung an Stolbergs Vorwürfe. Wie aber lauten nun die ‘richtigen Begriffe’, nach denen ein schönes Kunstwerk beurteilt werden soll?

Zunächst einmal ist festzuhalten, was Kunst nicht leisten soll und kann. Körner grenzt sich an dieser Stelle von verschiedenen ästhetischen Konzepten der zweiten Jahrhunderthälfte, vor allem vom aufklärerischen Prinzip des *prodesse et delectare*, ab.<sup>18</sup> Kategorien wie Nützlichkeit, Wahrheit, Tugendhaftigkeit haben in der Beurteilung von Kunstwerken keinen Platz:

---

Details an die Hand gegeben haben würden, Deine allgemeine Richtschnur auf einen besondern Fall anzuwenden.“ (Schiller an Körner, 25.12.1788. NA Bd. 25. S. 167.)

<sup>16</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs* in der Thalia von 1789.

<sup>17</sup>Marie Braeker irrt, wenn sie annimmt, die zu revidierenden Begriffe seien „Kunst und Ethik, Kunst und Religion“ (Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 28). Nicht diese selbst müssen überprüft werden, sondern die Instrumentalisierung der Kunst im Dienst von Religion und Ethik.

<sup>18</sup>Im Elternhaus hatte Körner eine streng pietistische Vorgabe erhalten, die sich gerade gegen das ‘delectare’-Potential der Kunst richtete. Der Vater verbot jede Beschäftigung mit Kunst mit der Begründung, sie diene allein dem Vergnügen des Menschen. Vgl. Körners Brief an Schiller vom 8.5.1785: „Von meiner ersten Erziehung klebte mir lange Zeit der Gedanke an: der Künstler arbeite nur für sein und anderer Menschen Vergnügen. Eltern und Lehrer hatten sich soviel Mühe gegeben den Hang zum Vergnügen bey mir zu unterdrücken, es war ihnen gelungen durch eine Art von leidenschaftlicher, mönchsartiger

„Unter den allgemein anerkannten Bedürfnissen ist keines, für dessen Befriedigung er [der Künstler] arbeitet, und das Vergnügen, wofür er bezahlt wird, möchte man nicht gern für den Zweck seines Daseyns erklären. [...] Daher die wohlgemeinten Versuche, das Angenehme mit dem Nützlichen zu vereinigen, und die Würde der Kunst dadurch zu erhöhen, daß man sie zur Predigerinn der Wahrheit und Tugend bestimmte. Aber ist denn wirklich ihr Werth davon abhängig, daß ihr eine beschränktere Sphäre angewiesen wird?“ (S. 61)

Manches von dem, was der Kritiker im allgemeinen und Stolberg im besonderen vom Dichter fordert, die Darstellung von Wahrheit und Moralität etwa, ferner die Verbreitung von Tugend, könnte allenfalls vom Redner, keinesfalls aber vom Dichter erwartet werden.<sup>19</sup> Und dann trägt Körner die Hauptthese seiner Abhandlung vor, die lautet:

„Die Kunst ist keinem fremdartigen Zwecke dienstbar. Sie ist selbst ihr eigener Zweck.“ (Ebd.)

Im weiteren Verlauf seines Aufsatzes versucht er diese Autonomieforderung, die eigentlich eher eine Feststellung des autonomen Charakters der Kunst ist, zu begründen. Seine Legitimation führt ihn umgehend auf die Spur eines logischen Problems: Kunst, so führt er aus, muß vor allem deshalb von heteronomen Zwecken frei sein, weil diese ihre eigentliche Funktion, nämlich die Darstellung eines Ideals, behindern würden, und ihr auf diesem Wege „eine beschränktere Sphäre angewiesen“ (ebd.) würde. Die Darstellung des Ideals ist es, was die Kunst in den Stand versetzt, erhebend, veredelnd auf den Betrachter zu wirken, ihn „zum Gefühl seines Werths zu erheben“, „Leidenschaft zu veredeln“ (S. 63). Aber ist damit durch die Hintertür nicht doch wieder ein heteronomer Zweck eingeführt?

Um diesen internen Widerspruch aufzulösen, um neben dem Autonomieanspruch den veredelnden Charakter der Kunst etablieren zu können, führt Körner eine feine terminologische Unterscheidung ein, die zur Hauptthese

---

Frömmigkeit mich so sehr zur Resignation zu gewöhnen, daß ich über jede Stunde die ich [...] mit irgend einer Ergötzlichkeit zugebracht hatte, Gewissensbisse fühlte, und nie zufrieden war, als wenn ich eine beschwerliche und unangenehme Arbeit vollendet hatte.“ (NA Bd. 33, I. S. 68.)

<sup>19</sup> „Und gleichwohl ist es eben ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Redner und Dichter, der diesen bei der Wahl seines Stoffs zu einer größern Freiheit berechtigt, als jenen. In so fern der Redner zu belehren, zu überzeugen, durch Erweckung von Leidenschaften eine bestimmte Absicht zu erreichen sucht, ist er kein Künstler. Er gebraucht die Sprache als Mittel zu einem besonder[n] Zwecke, nicht zu[r] Darstellung seines Ideals.“ (S. 60f.)

seines Aufsatzes überleitet: Die Kunst muß zwar frei von Zwecken sein, sie besitzt aber, so behauptet er, einen über das rein Ästhetische hinausreichenden *Wert*, womit Zweck durch den Begriff Wert ersetzt wird.<sup>20</sup> Das schöne Kunstwerk besitzt diesen Wert automatisch, er ist gleichsam eine natürliche Eigenschaft des schönen Kunstwerkes, wohingegen ein Zweck erst von außen hinzugedacht werden müßte. Dieser Wert der Kunst besteht in der

„Veredelung der Menschheit durch Kunst [...]. Was sie zu leisten vermag, besteht nicht bloß in der Gewöhnung an höhern Lebensgenuß. Die schönste Wirkung der Kunst ist edle Schaam, das Gefühl seiner Kleinheit, das einen Menschen von Kopf und Herz bei Betrachtung jedes Meisterstücks so lange verfolgt, bis es ihm selbst gelungen ist, in seiner Sphäre Schöpfer zu seyn.“ (S. 65)<sup>21</sup>

Erzielt wird Veredelung zum einen durch die Darstellung eines Ideals, zum anderen durch die noch lange nachhallenden, begeisterten Empfindungen, die die Betrachtung wertvoller Kunstwerke auslöst, und hinsichtlich dieses wirkungsästhetischen Potentials steht die Kunst an der Seite der Religion und des Patriotismus.<sup>22</sup> Anschließend an Sulzers *Theorie der schönen Künste*, in der jener zwischen dem Zustand „thierischer Unthätigkeit“ und den höheren Entwicklungsstufen der Menschheit unterschieden und der Kunst eine Aufgabe im Rahmen dieses Differenzierungsprozesses der Gattung zu-

---

<sup>20</sup>Mit den terminologischen Varianten ‘Zweck’, ‘Werth’ und ‘Mittel’ operiert Körner noch verschiedentlich, siehe etwa im Brief vom 7.11.1794 an Schiller: „Die aesthetische Erziehung ist Zweck an sich selbst. Sie bedarf keiner Empfehlung als Mittel. Aber selbst als Mittel hat sie ihren Werth für den, der nur für politische Zwecke Sinn hat. [...] Der Staat ist bloß Mittel. Zweck ist allein die Menschheit.“ (NA Bd. 35. S. 87.)

<sup>21</sup>Die Idee, am Ende des Läuterungsprozesses des Individuums stehe eigenes Schöpferium, hatte Körner bereits im Raphael-Brief dargelegt.

<sup>22</sup>In seiner *Schaubühnen*-Rede hatte Schiller die Wirkung der Bühnenkunst als „tiefer und dauernder“ als die der Moral und der Gesetze beschrieben und überdies zwar eine übereinstimmende Wahl der Mittel bei Religion und Bühne angenommen – beide wirken über sinnliche Bilder –, der Schaubühne aber doch die überlegene Position zugesprochen, da ihre Bilder nicht „Schreckbilder und Lockungen aus der Ferne“ darstellen, sondern „lebendige Gegenwart“ sind (Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? NA Bd. 20. S. 91). Körner hingegen führt in seinem Aufsatz aus: „Ihn [den Menschen] zum Gefühl seines Werths zu erheben, und ihm durch würdigere Genüsse die niedrigen Befriedigungen der Eitelkeit und thierischen Sinnlichkeit zu vereiteln, ist das wichtigste Geschäft der ächten Ausbildung, ohne welches alle übrige Cultur nur Flitterstaat ist. Und hier zeigt sich das wahre Verdienst der Kunst in seiner Größe. Sie erscheint in einer ehrwürdigen Gesellschaft – an der Seite der Religion und des Patriotismus. Was diese drei mit einander gemein haben, ist die Bestimmung, Leidenschaft zu veredeln, ein Ziel, dessen sie sich nicht schämen dürfen.“ (S. 63)

gesprochen hatte<sup>23</sup>, beansprucht Körner für die Kunst die Fähigkeit, das Subjekt „zum Gefühl seines Werths zu erheben, und ihm durch würdigere Genüsse die niedrigen Befriedigungen der Eitelkeit und thierischen Sinnlichkeit zu vereiteln“ (S. 63). Nicht nur das einzelne Subjekt, sondern die Spannkraft der gesamten Gattung wird durch die Erfahrung von Kunst und durch eigene künstlerische Betätigung auf ihr Potential gerichtet, sich zu verbessern, zu veredeln – eine emphatisch-optimistische Einschätzung, die Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* ausformulieren sollten. Körner nimmt dabei keineswegs eine Negation der Leidenschaften in Kauf<sup>24</sup> – diese „waren von jeher ein Bedürfniß der Menschheit, und werden es auch in ihrem vollkommensten Zustande bleiben“ (ebd.) –, sondern zielt offensichtlich eher auf eine Harmonisierung der sinnlichen Vermögen mit den geistigen ab – ein Ideal, das Schiller ebenfalls in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* mit der Einführung des Spieltriebes einlösen wird.

Ob nun ein Künstler ein Werk geschaffen hat, das den oben beschriebenen Wert besitzt, ob ihm die Darstellung eines Ideals geglückt ist oder nicht, darüber entscheidet, und das ist die zweite, natürlich ebenfalls auf Stolberg zielende These des Textes, nicht der Stoff, sondern die Art und Weise der Behandlung des Stoffes<sup>25</sup>:

„Nicht in der Würde des Stoffs, sondern in der Art seiner Behandlung zeigt sich das Verdienst des Künstlers.“ (S. 65)

Die „Art seiner Behandlung“ subsumiert Körner unter den Begriff „ästhetische[r] Gehalt“ (S. 66). Damit deutet er eine Formalästhetik an, deren Konsequenz eine unbegrenzte Ausdehnung des Stoffes, auch in Richtung auf das Häßliche und sogar Unmoralische, nach sich ziehen und damit schon auf die Frühromantik vorausweisen würde. Es gibt, so Körner, „einen ästhetischen Gehalt, der von dem moralischen Werthe unabhängig ist“ (S. 66). Daran schließt sich notwendig die Frage nach dem Darstellungswürdigen in der Kunst an: wenn nicht der Stoff, sondern die Behandlung des Stoffes über

---

<sup>23</sup>Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Bde. Leipzig 1771-74. Nachdruck der 2. Aufl., 1792: Hildesheim 1970. Bd. IV. S. 253. – In Körners Denken spielt die Idee einer stufenweisen Höherentwicklung der Menschheit eine herausragende Rolle innerhalb seines geschichtsphilosophischen Modells, das er an verschiedenen Stellen ausführt.

<sup>24</sup>In einer seiner letzten Arbeiten wird Körner für das Kunstwerk postulieren: „Indem das Idealische sich versinnlicht, wird das Sinnliche veredelt.“ (Ueber Geist und Esprit. S. 79. In: Ders.: Aesthetische Ansichten. S. 69-79.)

<sup>25</sup>Diesen Gedanken hatte Körner ebenfalls bereits im Raphael-Brief angedeutet.

den Wert eines Kunstwerkes entscheidet, so müssen auch abstoßende Dinge dargestellt werden können:

„Es gibt aber interessante Seiten der menschlichen Natur auch außerhalb der Grenzen der Wahrheit und Moralität.“ (S. 66)

Die Begründung freilich, die Körner für seine Entgrenzung der stofflichen Möglichkeiten des Dichters anführt, bringt dann durch die Hintertür doch wieder ethische Maßstäbe ins Spiel. Körner erläutert sie am Beispiel der Figurenschilderung, etwa im Drama; er unterscheidet zunächst zwischen relativem und absolutem Wert einer Person: der absolute Wert ist die Summe aller ihrer Fähigkeiten, Talente und Laster, der relative Wert ist derjenige, den sie mit diesen Eigenschaften als Glied einer Gemeinschaft beanspruchen darf<sup>26</sup>:

„Irrthum und Laster sind an sich selbst kein Gegenstand der Kunst, wohl aber der eigenthümliche Gehalt, der auch durch die Fehler und Ausschweifungen eines vorzüglichen Menschen hindurch schimmert.“ (S. 67)

„Irrthum und Laster“ besitzen zwar keinen relativen Wert, der Dichter aber, der lebendige Menschen vorführt, muß Licht und Schatten so mischen, daß er zu einer lebendigen Darstellung seines Ideals gelangt:

„Was an sich selbst ein unverdorbenes Gefühl für Wahrheit und Moralität beleidigt, darf nur in so fern ein Gegenstand der Kunst werden, als es einer begeisternden Idee untergeordnet und zu ihrer lebendigen Darstellung nothwendig ist. [...] Dichterische Wahrheit fordert oft mit Recht eine gewisse Aufopferung der philosophischen. Seinem Ideale auch da noch getreu zu bleiben, wo dessen Darstellung an Karrikatur gränzt, ist eine schätzbare Kühnheit, ohne die besonders der Dichter

---

<sup>26</sup>In seinen späteren Kritiken der Dramen Schillers wendet Körner diese Terminologie an. So schreibt er etwa bei der Diskussion über *Wallenstein*: „Vorjetzt nur noch ein Paar Worte über den Helden der Tragödie. Daß ihn der moralische Werth nicht bestimmen darf, bin ich ganz einverstanden, und ich muß mich in meinen Bemerkungen über den Wallenstein nicht deutlich genug ausgedrückt haben, wenn Du das Gegentheil darin gefunden hast. Aber einen absoluten persönlichen Werth, eine Hoheit der menschlichen Natur, fodre ich von der Hauptfigur des tragischen Gemähltes. Ohne diesen persönlichen Gehalt würde uns auch die Handlung nicht interessiren. [...] Und zu Veredlung unserer Theilnehmung gehört das Idealische der Personen.“ (Körner an Schiller, 22.7.1800. NA Bd. 38, I. S. 300.)

die Wirkung des Erhabenen in leidenschaftlichen Schilderungen nie zu erreichen vermag.“ (S. 69f.)<sup>27</sup>

Mit dieser Konstruktion gelingt es Körner, das Autonomiekonzept sowohl auf formaler als auch auf stofflicher Ebene ins Recht zu setzen. Und er hält Stolberg – ohne ihn direkt anzusprechen – zwei Argumente entgegen: Erstens ist Schillers angeblicher Verstoß gegen religiöse Empfindungen insofern gerechtfertigt, als er einem höheren, ja dem eigentlichen Sinn der Kunst, der Darstellung eines Ideals, dient. Zweitens geht Stolbergs Vorwurf ins Leere, weil durch die Form, die schöne Art der Darstellung, der Wert des Kunstwerkes uneingeschränkt gesichert ist. Daß Körner die Form, denn nichts anderes meinte er an dieser Stelle noch mit „Art der Darstellung“, ins Zentrum des ästhetischen Urteils rückte und zum Ort der Darstellung des Ideals erklärt, ist für ihn wie für Schiller fortan zunehmend bedeutend geworden.<sup>28</sup> Körner sollte schon sehr bald Gelegenheit bekommen, seine im Raphael-Brief ertasteten, im ersten programmatischen Aufsatz konkretisierten (und von verschiedener Seite als beachtenswert empfundenen<sup>29</sup>) kunsttheoretischen Positionen zu verteidigen und auf philosophisch fundierten Boden zu stellen.

### **Ein unlösbarer Widerspruch? Autonomie und Veredelungsfunktion**

„Die Kunst ist keinem fremdartigen Zwecke dienstbar. Sie ist selbst ihr eigener Zweck.“ (S. 61)

---

<sup>27</sup>Diese Stelle birgt eine für das nachfolgende Kapitel wichtige Information: Das Erhabene siedelt Körner in der Nachfolge Kants im Bereich der „Wirkungsästhetik“ an, sie ist eine subjektive Empfindung des Betrachters, nicht etwa eine Funktion des Stoffes. – Daß im übrigen Körner der ‘dichterischen Wahrheit’ einen außerordentlich hohen Wert einräumt, dürfte kaum unbeeinflusst von seinen Erfahrungen mit den ständigen Klagen und Ressentiments Schillers sein: dieser zauderte, ohne absolute philosophische Gewißheit und historische Kenntnisse bestimmte Stoffe zu bearbeiten, während Körner ihn drängte, sich an der ‘naiven’ Schaffensweise Goethes ein Beispiel zu nehmen, wie unten gezeigt wird.

<sup>28</sup>Vgl. dazu die unten ausgeführte Kallias-Diskussion.

<sup>29</sup>Vgl. Schillers und Wielands nachdrückliches Lob des Aufsatzes: „Er [Wieland] ist äußerst erbaut von Deinem Aufsatz, und erklärte mir gleich, wie wir uns wiedersahen, daß Du sein Mann seiest. Die philosophische Ansicht der Sache, den männlichen gesetzten Ton und die angenehme Sprache kann er nicht genug loben. Ich werde noch mehrere Urtheile darüber hören, nicht um den Werth Deines Aufsatzes damit zu beweisen, sondern um es Dir immer klarer zu machen, daß Deine eigene Ansicht der Dinge diejenige Allgemeinheit nicht ausschließt, die sie dem Publicum zu genießen giebt, und daß Du also Beruf und Fug hast, Schriftsteller zu werden.“ (Schiller an Körner, 5.3.1789. NA Bd. 25. S. 217.)

Mit der Kategorie des Autonomen<sup>30</sup> brachte Körner eine Vorstellung ins Spiel, die im Jahr 1789 nichts von der Selbstverständlichkeit hatte, mit der sie in späteren Jahren vorausgesetzt wurde. Überraschenderweise formulierte er hier nichts anderes als eine um die Veredelungsfunktion erweiterte Forderung nach Autonomie der Kunst, wie sie die klassische Ästhetik erst in Nachfolge von Kants *Kritik der Urteilskraft* ab 1790 entwickeln sollte. Mit Kant stimmten alle Vertreter der klassischen Ästhetik, also Wilhelm von Humboldt, Schiller und Goethe hinsichtlich der Überzeugung überein, Kunst bzw. das Schöne dürfe durch keinerlei heteronome Zwecke bestimmt sein.<sup>31</sup> Als Gründungsmanifest der Kunstautonomie gilt der Literaturgeschichte jedoch nicht Kants Schrift, sondern der 1785 publizierte *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*<sup>32</sup> von Karl Philipp Moritz.<sup>33</sup> War im Zuge der Aufklärung die Nachahmungsästhetik zugunsten der Zweckmäßigkeit

---

<sup>30</sup>Von der neueren Forschung über das Ästhetisch-Autonome wurde herangezogen: Wolfgang Wittkowski (Autonomie und Revolution. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Tübingen 1990), Helmut Koopmann ('Bestimme Dich aus Dir selbst'. Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Tübingen 1982. S. 202-219) und Roger F. Cook (The Demise of the Author: Autonomy and the German Writer, 1770-1848. New York und Frankfurt a.M. 1993. Besonders S. 74-85).

<sup>31</sup>Neben Schiller bekannte auch Goethe sich ausdrücklich zu Kant; es sei „ein grenzenloses Verdienst unsres alten Kant um die Welt, und ich darf auch sagen um mich, daß er, in seiner Kritik der Urteilskraft, Kunst und Natur kräftig nebeneinander stellt und beiden das Recht zugesteht: aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln.“ (Goethe an Zelter, 29.1.1830. Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe. 3. und 4. Aufl., München 1988 [1976ff.]. Goethes Briefe. Bd. 1-4. [Im folgenden kurz HA Goethes Briefe] Bd. 4. S. 370.)

<sup>32</sup>Karl Philipp Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. Erstdruck in: Berlinische Monatsschrift. 5. Bd., 3. Stück, März 1785. S. 225-236. Zit. nach ders.: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1981. Bd. I. S. 195-202.

<sup>33</sup>Wolfgang Wittkowski hat darauf hingewiesen, daß „einige Argumente und deren emphatischer Vortrag, nicht jedoch das gedankliche Konzept“ der Kunstautonomie Originalität beanspruchen dürfen, da vor Moritz bereits in Schriften von Shaftesbury, Leibniz, Herder, Goethe und Justus Möser Ansätze einer Autonomieästhetik zu erkennen seien (Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland. S. 1. Einleitung zu: Ders. [Hrsg.]: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Tübingen 1990. S. 1-29).



der Kunst als Mittel zum Vergnügen aufgegeben worden<sup>34</sup>, so suchte Moritz nun die Zweckfreiheit der Kunst bzw. den Begriff der „inneren Zweckmäßigkeit“<sup>35</sup> zu etablieren. Dazu trennte er zunächst den Begriff des „Nützlichen“ von dem des „Schönen“ ab:

„Der bloß nützliche Gegenstand ist also in sich nichts Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, oder in mir vollendet wird. – Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst willen Vergnügen gewährt.“<sup>36</sup>

Daraus folgt als Aufgabe des Künstlers:

„Der wahre Künstler wird die höchste innere Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit in sein Werk zu bringen suchen; und wenn es dann Beifall findet, wird's ihn freuen, aber seinen eigentlichen Zweck hat er schon mit der Vollendung des Werkes erreicht.“<sup>37</sup>

Das Vergnügen, das wir bei der Betrachtung schöner Gegenstände empfinden, ist nicht Zweck, sondern eine ‘natürliche Folge’ der Vollkommenheit des Schönen. Mit dem Postulat der Zweckfreiheit der Kunst nimmt Moritz zwar Elemente der Kantischen Ästhetik in der *Kritik der Urteilskraft* vorweg<sup>38</sup>, gelangt jedoch nicht zu der denkbaren Ergänzung, dieses Vergnügen könne gleichzeitig zur Ausbildung und Vervollkommnung des Subjektes dienen. Rolf-Peter Janz hat darauf hingewiesen, daß bei Moritz „die ‘Vollkommenheit von etwas andern’ zu fördern Sache des Nützlichen, nicht des

---

<sup>34</sup>Schillers *Schaubühnen*-Aufsatz geht daher weit über die Aufklärungsthese hinaus, wenn er Kunst eine gesellschaftliche Funktion zuspricht, die der von Recht und Religion gleichkommt.

<sup>35</sup>Moritz: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. S. 199.

<sup>36</sup>Ebd. S. 196.

<sup>37</sup>Ebd. S. 201.

<sup>38</sup>Darauf hat zuerst Peter Szondi hingewiesen: „Damit nimmt er [Moritz] aber nicht bloß zwei Thesen von Kants *Kritik der Urteilskraft* von 1790 vorweg, sondern geht auf dem Weg von der Wirkungsästhetik zur Realästhetik, auch entscheidend über ihn hinaus [...]. Antizipiert die These von der Zweckfreiheit der Kunst Kants These vom ‘interesselosen Wohlgefallen’, so gemahnt die von der ‘inneren Zweckmäßigkeit’ an Kants ‘Zweckmäßigkeit ohne Zweck’.“ (Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethe-Zeit. S. 97. In: Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. II. Frankfurt a.M. 1974. S. 11-265.)

Schönen ist“<sup>39</sup>. Körner kannte die Abhandlung von Karl Philipp Moritz, die zuerst 1785 in Biesters Berlinischen Monatsschrift erschien<sup>40</sup>, und seine Bemerkungen gegenüber Schiller zeigen deutlich, daß er die Schriften von Moritz nicht nur zur Kenntnis nahm, sondern auch dessen unmittelbare geistige Verwandtschaft mit Goethes Anschauungen registrierte.<sup>41</sup> Nun wiederholt und bekräftigt er den von Moritz behaupteten Autonomieanspruch der Kunst, geht aber einen bedeutenden Schritt darüber hinaus, indem er den Autonomiegedanken als erster mit der Idee der gleichzeitigen Vervollkommnung des Subjekts durch Kunst zusammenzudenken sucht. Dieses Element des klassischen Kunstprogrammes lag im Jahrfünft zwischen 1785 und 1790 sicher ‘in der Luft’. Daß es aber Körner war, der in seinem Konzept die Vorstellung einer autonomen Kunst mit ihrer gleichzeitigen Veredlungsfunktion verknüpfte, hat die Forschung komplett übersehen. Unabhängig davon muß eingeräumt werden, daß Körner seinen Versuch, sich aus dem Bereich der Wirkungsästhetik zu lösen und statt dessen eine ganz auf das Kunstwerk und seine Regeln fokussierte Theorie zu skizzieren, im Gegensatz zu Moritz bereits textintern aufgeben mußte, eben weil die Wirkungen der schönen Kunst jenen der Religion und des Patriotismus zur Seite gestellt und ihre veredelnden Effekte reklamiert werden.<sup>42</sup> Den Widerspruch,

---

<sup>39</sup>Rolf-Peter Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*. Stuttgart 1973. S. 58.

<sup>40</sup>Am 31. März 1789 kündigt Körner dem Freund ausführliche Urteile über Moritz’ Schriften an (vgl. NA Bd. 33, I. S. 327). Auch Schiller scheint der Aufsatz von Moritz bekannt gewesen zu sein; in einem zur selben Zeit entstandenen Brief an Körner greift er die Vokabeln daraus wörtlich auf: „Jedes Kunstwerk, jedes Werk der Schönheit ist ein Ganzes, und solange es den Künstler beschäftigt, ist es sein eigener einziger Zweck [...]. Es ist sich allein genug. Es kann für sich bestehen, es ist vollendet in sich selbst [...]“ (Schiller an Körner, 30.3.1789. NA Bd. 25. S. 236.)

<sup>41</sup>„Hast Du schon Moritzens Mythologie gesehn? Lies sie, Du wirst viel Gutes darin finden. Er vermeidet die Fehler der gewöhnlichen Pedanterie, und behandelt die alten Dichtungen mit Geist und Kunstgefühl. In vielen Stellen erkenne ich Göthens Ideen, und vielleicht ist der ganze Gesichtspunkt von ihm entlehnt.“ (Körner an Schiller, 13.4.1791. NA Bd. 34, I. S. 61.) Ferner Körners Briefe vom 4.3.1789, 31.3.1789 und 18.1.1793 (NA Bd. 33, I. S. 311ff. und S. 325ff. sowie NA Bd. 34, I. S. 218f.) – An dieser Stelle zeigt sich einmal mehr, zu welchen Fehlinterpretationen die unvollständige Neuausgabe des Briefwechsels von Klaus Leo Berghahn (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*) führen kann. In seinem Register ist Moritz nicht erwähnt, so daß der Eindruck entsteht, seine Schriften seien von den Briefpartnern nicht rezipiert worden. Tatsächlich sind die Briefe, in denen Moritz Gegenstand ist, in Berghahns Ausgabe schlechterdings nicht abgedruckt – mit Ausnahme des Briefes vom 4. März 1789, in dessen Abdruck fehlt jedoch die Passage über Karl Philipp Moritz.

<sup>42</sup>Körners Vergleich mit den Wirkungen von Religion und Patriotismus knüpft an Schillers Schrift *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken* aus dem Jahr 1758 an, in der zwar nicht von der Kunst allgemein, sondern lediglich vom Theater behauptet worden war, es wirke wie die Religion auf den innersten, moralischen Handlungsimpuls

in dem sich die gesamte spätere klassische Ästhetik befand, als sie gleichzeitig Kunstautonomie und Erziehung des Subjekts durch Kunst postulierte, sah Körner ebensowenig wie die übrigen Klassiker; ihn vermochte erst Hegel aufzulösen, wie Helmut Kuhn gezeigt hat.<sup>43</sup>

### Vorarbeit für Schiller

Kommen wir noch einmal auf die Frage zurück, auf welche Weise die moralische Unabhängigkeit des Kunstwerkes und seine veredelnde Wirkung von Körner kombiniert werden. Wenn es nicht die dem Stoff selbst inwohnende Kraft ist, wodurch wird die Wirkung dann erzielt? An dieser Stelle gelangt Körner beiläufig zu einer zweiteiligen Lösung, die für Schillers Denken zukunftsweisend sein sollte. Der erste, im Vergleich mit der zeitgenössischen Ästhetik sehr 'moderne' Aspekt, resultiert aus Körners These, nicht der Stoff, sondern dessen Behandlung entscheide darüber, ob ein Kunstwerk schön und damit moralisch sei. Zwar ist die Aufgabe des Künstlers und vor allem des Dramatikers nach Möglichkeit die „Darstellung des Großen und Schönen der menschlichen Natur“, er dürfe aber „interessante Seiten der menschlichen Natur auch außerhalb der Grenzen der Wahrheit und Moralität“ (S. 66) darstellen.<sup>44</sup> Den zweiten Aspekt seines Lösungsmodells formuliert er so vorsichtig und unscharf, daß erst durch Schillers konkretisierenden Antwortbrief seine Originalität deutlich wird. Selbst wenn der „Stoff von einer andern Gattung zu seyn scheint, sind es doch nicht die Gegenstände selbst, welche er schildert, sondern ihr Eindruck auf einen glücklich organisirten Kopf, die Art, wie sie [sich] in einer großen oder schönen Seele im Momente der Begeisterung spiegeln“ (ebd.), hatte Körner in seinem Aufsatz ausgeführt. Das Ergebnis dieser Spiegelung ist die „be-

---

des Menschen und sei daher im Verbund mit dem Gesetz die wichtigste Säule des Staates: „Welche Verstärkung für Religion und Gese[t]ze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weißheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen vorübergehen, [...] und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält.“ (NA Bd. 20. S. 91.)

<sup>43</sup>Vgl. Helmut Kuhn: Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. In: Ders.: Die Kulturfunktion der Kunst. Bd. I. München 1931. S. 43ff.

<sup>44</sup>Daß der Dichter nicht einmal der Wahrheit verpflichtet ist, betont Körner noch einmal im Zusammenhang mit der Kritik des Gedichts *Die Künstler*: „Wahrheiten können eben so gut begeistern als Empfindungen, und wenn der Dichter nicht bloß lehrt sondern seine Begeisterung mittheilt, so bleibt er in seiner Sphäre. Was der Philosoph beweisen muß, kann der Dichter als einen gewagten Satz, als einen OrakelSpruch hinwerfen. Die Schönheit der Idee macht, daß man es ihm aufs Wort glaubt.“ (Körner an Schiller, 4.3.1789. NA Bd. 33.I. S. 311.)

geisternd[e] Idee“ (S. 69), deren Darstellung höchstes Ziel des Künstlers ist. Schiller nahm in seinem Antwortschreiben Körners umständlich formulierte These auf und spitzte sie, wie unten gezeigt werden wird, dergestalt zu, daß Körners Zielpunkt, nämlich die Betonung des idealischen Charakters der Kunst, erkennbar wird. Wenngleich hier Schillers Präzisierungsleistung zu betonen ist, darf darüber nicht vergessen werden, daß es Körner war, der einen entscheidenden Aspekt der klassischen Ästhetik Schillers vorbereitete.<sup>45</sup> In Körners späteren Schreiben und Schriften finden sich solche Unschärfen nicht mehr; von nun an galt es ihm als erstes und wichtigstes ästhetisches Gesetz, daß die Darstellung eines Ideals nicht der Zweck, sondern die Voraussetzung von Kunst sei.<sup>46</sup>

Von hier aus muß auch die Einschätzung modifiziert werden, Schiller sei erst unter dem Einfluß seiner Lektüre von Kants *Kritik der Urteilkraft* zwischen Januar und Oktober 1792 auf das Problem ästhetischer Autonomie aufmerksam geworden. In der Schiller-Forschung findet sich die These, Schiller habe vor der Auseinandersetzung mit Kant Autonomie in einem weiteren Sinn behandelt, dessen Kern die Autonomie des Individuums, nicht die der Kunst bilde.<sup>47</sup> Der Briefwechsel über Körners Aufsatz *Ueber die*

---

<sup>45</sup>Terence James Reed hat gezeigt, daß Schiller sich damit in die Tradition des 18. Jahrhunderts einreichte, daß Poesie eine Idee in Verse umsetzen müsse (vgl. Die klassische Mitte. Goethe und Weimar 1775-1832. Vom Verf. autorisierte Übertragung aus dem Englischen von Heinz-Peter Menz und Christoph Gutknecht. Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1982. S. 74) – gleiches gilt also für Körner.

<sup>46</sup>Unter dem Idealischen versteht Körner das ‘Sittliche’, genauer gesagt das sittliche, moralische Potential des Menschen, wie er mit seiner synonymen Verwendung der Begriffe andeutet: „Daß die Götter so wenig idealisch sind, fällt anfänglich auf. Aber das Sittliche gehörte wohl damals noch nicht in den Begriff dieser übermenschlichen Wesen.“ (Körner an Schiller, 25.5.1794. NA Bd. 35. S. 4.) Die Frage nach dem Darstellungswürdigen, nach der genaueren Beschaffenheit dieses Ideals und den Möglichkeiten seiner Darstellung, bildet auch in den nächsten großen Schriften, etwa jener über die Musik, das Zentrum seiner Überlegungen. Hinter die Position des Thalia-Aufsatzes ging Körner nicht mehr zurück, in den Briefen der folgenden Jahre kommt die Kategorie der ‘Eindeutigkeit’ in der Darstellung des Ideals hinzu: „Ich kann mich noch nicht davon überzeugen, und verlange vom Dichter Darstellung, nicht Andeutung seines Ideals. Was gedacht worden ist und ein bestimmtes lebendiges Bild giebt, muß mitgeteilt werden können.“ (Körner an Schiller, 1.2.1791. NA Bd. 34, I. S. 54.) Diese Bestimmtheit ist immer noch hinreichend undeutlich, um dem Betrachter eine eigene Ergänzungsleistung (die Körner im *Charakter*-Aufsatz erstmals als unabdingbaren Teil des Rezeptionsprozesses definieren sollte) zu ermöglichen: „Aber bey aller Beschränkung die mit jeder Bestimmtheit verbunden ist, bleibt in dem unendlichen Gebiete der Phantasie noch Spielraum genug für den Betrachter übrig.“ (Körner an Schiller, 22.7.1800. NA Bd. 38, I. S. 301.)

<sup>47</sup>Dabei seien, so meint etwa Helmut Koopmann, vor allem religionskritische und sogar politische Überlegungen impliziert gewesen, seine spätere Konzentration auf das Ästhetisch-Autonomie müsse unter aufklärerischen Gesichtspunkten daher als Rückschritt gelten:

*Freiheit des Dichters* macht hingegen deutlich, daß Schiller lange vor der Kant-Lektüre, und zwar anlässlich der Schwierigkeiten in Folge seiner Gedicht-Publikation, über Fragen ästhetischer Autonomie nachdachte, und dabei ‘unter Anleitung’ Körners auch zu konkreten Ergebnissen kam. Zwar sollte er erst 1793 in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* die Autonomieforderung *expressis verbis* mit ihrem erzieherischen Potential verbinden.<sup>48</sup> Daß Körner ihm jedoch schon im Vorfeld als Bezugspunkt diene, beweist die Zustimmung, die Schiller dem Freund in seinem Antwortbrief vom 25. Dezember 1788 zollte. Dieses Schreiben enthält seinerseits das erste Bekenntnis zur Kunstautonomie und damit die früheste deutliche Distanzierung von der Position des *Schaubühnen*-Aufsatzes.<sup>49</sup> Die genaue Lektüre dieses Briefes zeigt, daß Schiller an einem Punkt in Körners Argumentation einhakte, der die wesentliche Schwachstelle innerhalb dessen Konzeption war: Wenn die poetische Freiheit, wie Körner ausgeführt hatte, nicht einmal durch moralische Restriktionen beschränkt sein kann, gerät sie dann nicht in den Bereich des Beliebigen? Daß Körner keineswegs einer Beliebigkeit das Wort geredet hatte, sondern vielmehr die Freiheit nur auf das Stoffliche bezogen hatte, der sehr wohl Begrenzungen hinsichtlich der Form des Kunstwerks entgegenstehen, scheint Schiller nicht genügt zu haben. Er monierte, in Körners Ausführungen bliebe undeutlich, „wo die edle Kunstfreiheit aufhört, und die Uebertreibung anfängt, denn natürlich wird jeder dem es um

---

„Schillers Autonomieforderung ist anfangs, und das heißt hier: vor der Beschäftigung mit Kant, in einen sehr viel allgemeineren Kontext eingebettet, der eigentlich zu der Schlußfolgerung zwingt, daß die großen Schriften der 90er Jahre mit den Erörterungen über das Wesen des Schönen an sich und über dessen Zwecklosigkeit Sekundärererscheinungen sind und nicht ein ursprüngliches Zentrum des Schillerschen Denkens ausmachen. [...] Aber war nicht eigentlich das autonome Ästhetische eben nur ein aufklärerischer Nebenkriegsschauplatz? Ein Abweg, eine philosophische Sackgasse, aus der Schiller denn auch nicht mehr recht herauskam? Denn die Selbstbestimmungsphilosophie, wie Schiller sie in Kants Schriften gefunden hatte, besaß ursprünglich sehr viel mehr existentielle Bedeutung: sie war religionskritisch orientiert, hatte schon vor 1789 auch politische Konnotationen und war in einem radikaleren Sinne aufklärerischer und gegenwartsbezogener als alles, was in den großen ästhetischen Abhandlungen zu finden ist.“ (‘Bestimme Dich aus Dir selbst’. S. 204.) Koopmanns These von Schillers Rückfall hinter eine frühere Position ist nicht nachzuvollziehen. Das Konzept einer ästhetischen Erziehung bedeutet keine Einengung, sondern gerade eine Ausweitung des Zustandsbereiches des Autonomen auf eine Kunst, die das Individuum ja keineswegs aus dem Sichtfeld verliert, sondern seine – auch politische – Mündigkeit zum Ziel hat.

<sup>48</sup>Daß Schiller diese Konjunktion in seinem System nur unter Schwierigkeiten und nicht aufzulösenden Widersprüchen gelang, hat Hans-Georg Gadamer gezeigt (vgl. *Wahrheit und Methode*. 2. Aufl., Tübingen 1965 [1960]. S. 78).

<sup>49</sup>Vgl. Schiller an Körner, 25.12.1788: „Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst d.h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner andern Forderung unterworfen ist.“ (NA Bd. 25. S. 167.)

Einschränkung dieser poetischen Freiheit zu thun ist, Deinem Raisonement eine willkürliche Auslegung geben“<sup>50</sup>. Im Kern stimmte er Körner zu, daß die Darstellung des Ideals als einziger Zweck des Kunstwerkes zu gelten habe. Mehr noch: er brachte Körners undeutliche Beschreibung des Idealschen, jene Formel von der „begeisterten Idee“ (S. 69) auf den Begriff, indem er schrieb:

„Der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das wirkliche sondern immer nur das idealische oder das kunstmäßig ausgewählte aus einem wirklichen Gegenstand. Z.B. er behandelt nie die Moral, nie die Religion, sondern nur diejenige Eigenschaften von einer jeden, die er sich zusammen denken will – er vergeht sich also auch gegen keine von beyden, er kann sich nur gegen die aesthetische Anordnung oder gegen den Geschmack vergehen.“<sup>51</sup>

Schiller übernahm zum einen die Betonung des Idealschen in seine Konzeption; eine Forderung an das Kunstwerk, die er wenig später in seiner Rezension *Über Bürgers Gedichte*<sup>52</sup> ausführte. Zum anderen folgt er Körner hinsichtlich der Bedeutung der Form, der „ästhetischen Anordnung“: Ganz im Sinn Körners, der den ästhetischen Gehalt strikt vom moralischen trennen wollte, und nicht die Gegenstände selbst, sondern nur deren Wirkung auf den „glücklich organisirten Kopf“ eines Künstlers, der seinerseits durch die „ästhetische Anordnung“ Schönheit erzeugt, auf ihre Schönheitsfähigkeit prüfen wollte, führte Schiller weiter aus:

„Wenn ich aus den Gebrechen der Religion oder der Moral ein schönes übereinstimmendes Ganze zusammenstelle, so ist mein Kunstwerk gut, und es ist nicht auch nicht unmoralisch oder gottlos, eben, weil ich beyde Gegenstände nicht nahm, wie sie sind, sondern erst wie sie nach einer gewaltsamen Operation, d.i. nach Absonderung und neuer Zusammenfügung wurden.“<sup>53</sup>

Und noch Jahre später nahm er im Rahmen seiner Rezension *Ueber Matthissons Gedichte* Körners Formulierungen fast wörtlich wieder auf und bekräftigte:

---

<sup>50</sup>Ebd.

<sup>51</sup>Ebd.

<sup>52</sup>Vgl. NA Bd. 22. S. 254-264. – Schiller beschränkt sich zunächst auf die Lyrik; da sie die Persönlichkeit des Dichters nicht völlig verbergen kann, muß diese idealisiert und veredelt werden: im Individuellen muß das Allgemeine erkennbar werden.

<sup>53</sup>Schiller an Körner, 25.12.1788. NA Bd. 25. S. 167.

„Es ist, wie man weiß, niemals der Stoff, sondern bloß die Behandlungsweise, was den Künstler und Dichter macht; ein Hausgeräthe und eine moralische Abhandlung können beide durch eine geschmackvolle Ausführung zu einem freien Kunstwerk gesteigert werden [...].“<sup>54</sup>

Im Jahr 1792 beschäftigte sich Schiller intensiv mit der Version des Autonomiegebotes, die Kant 1790 in der *Kritik der Urteilskraft* formuliert hatte, und die Spuren dieser Auseinandersetzung lassen sich nirgendwo so detailliert verfolgen wie in der Kallias-Diskussion mit Körner, in der Schiller die „Autonomie des Sinnlichen“<sup>55</sup> einer genaueren Analyse unterzog. Im nächsten Kapitel wird der Gedankengang in den entsprechenden Briefen ausführlich nachgezeichnet. An dieser Stelle interessiert zunächst nur die Frage, ob bereits innerhalb der Kallias-Briefe ein Nachhall der Anregungen Körners auf Schillers Deutung der Kunstautonomie nachzuweisen ist.

Hatte Schillers *Schaubühnen*-Aufsatz noch ganz in der Tradition der Aufklärungsästhetik gegen den Vorwurf der Nutzlosigkeit die gesellschaftliche Bedeutung der Kunst an der Seite von Religion und Gesetzen betont, so zeigen seine Briefe an Körner ein anderes Bild: Schiller entwickelt dort seine Bestimmung, Schönheit sei Freiheit in der Erscheinung; sie betont die Form des schönen Kunstwerks, die der sittlichen Freiheit in ihrer formalen Struktur analog ist. Inhaltliche Moralität, ein ‘moralischer Stoff’ also, gehört hingegen in den Bereich der Vernunft und verhindert, daß die Form dem Subjekt als frei, aus sich selbst bestimmt, als autonom erscheint.<sup>56</sup> Jeder moralische Zweck ist aus der Kunst auszuschließen, sie ist, mit Körners Worten, „selbst ihr eigener Zweck“, besitzt also, um Kants paradoxe Formel aufzunehmen, Zweckmäßigkeit ohne Zweck – eine Formel, deren formaler Logik Schiller zustimmte, deren Absolutheit er jedoch im Einzelfall als problematisch erkennt.<sup>57</sup> Auf Körners Nachfragen hin unternimmt Schiller dann

---

<sup>54</sup>Schiller: Ueber Matthissons Gedichte. NA Bd. 22. S. 266.

<sup>55</sup>Vgl. Schiller an Körner, 18.2.1793. NA Bd. 26. S. 190ff.

<sup>56</sup>„Zeigt sich nun ein Objekt in der Sinnenwelt bloß durch sich selbst bestimmt, stellt es sich den Sinnen so dar, daß man an ihm keinen Einfluß des Stoffes oder eines Zweckes bemerkt, so wird es als ein Analogon der reinen Willensbestimmung (ja nicht als Produkt einer Willensbestimmung) beurtheilt. Weil nun ein Wille, der sich nach bloßer Form bestimmen kann, frey heißt, so ist diejenige Form in der Sinnenwelt, die bloß durch sich selbst bestimmt erscheint, eine Darstellung der Freiheit [...]. Ein Objekt erscheint aber gleich wenig frey, es mag nun seine Form entweder von einer physischen Gewalt oder von einem verständigen Zwecke erhalten haben, sobald man den Bestimmungsgrund seiner Form in einem von diesen beiden entdekt. Denn alsdann liegt ja derselbe nicht in ihm, sondern außer ihm, und es ist eben so wenig schön als eine Handlung aus Zwecken eine moralische ist.“ (Schiller an Körner 18.2.1793. NA Ebd. S. 192.)

<sup>57</sup>Vgl. Schiller an Körner, 25.1.1793. NA Ebd. S. 176.

jedoch einen erstaunlichen Versuch: Obwohl er mit Kant und Körner die Freiheit von allen heteronomen Zwecken beglaubigt, bemüht er sich im Brief vom 18. Februar 1793 doch wieder, einem moralischen Zweck Gültigkeit zu verschaffen, ohne dabei in Konflikt mit Kants Vorgaben zu geraten. Moralische Zweckmäßigkeit müsse, um die Zwecklosigkeit des Gegenstandes nicht zu unterlaufen, „sehr verborgen werden und aus der Natur des Dinges völlig frey und zwanglos hervorzugehen den Anschein haben [...]“, wenn diese, die Schönheit, nicht darüber verloren gehen soll<sup>58</sup>. Diese recht beiläufige Formulierung zeigt die Richtung an, in die Schiller fortan weiterdenken sollte, und es ist deutlich erkennbar, daß sich an dieser Stelle bereits eine Emanzipation von den Kantischen Vorgaben und ein erster Schritt in jene Richtung andeutet, die dann mit den *Briefen über die ästhetische Erziehung* ausformuliert werden sollte. Gerade aufgrund ihrer Bestimmung aus sich selbst, der formalen Analogie zum freien Willen, gerade weil Kunst ‘Freiheit in der Erscheinung’ versinnlicht, kann sie zur Veredelung des Charakters beitragen. Nichts anderes hatte Körner in seinem Aufsatz 1789 vorgebracht. Nicht *trotz*, sondern *aufgrund* ihrer formalen Zweckmäßigkeit ohne Zweck hat Kunst automatisch Veredelung zur Folge. An diesem Punkt ist also die Schiller-Forschung zu korrigieren: nicht erst in den *Briefen über die ästhetische Erziehung*, sondern bereits in Schillers Briefen im Dezember 1788 an Körner richtet sich seine Aufmerksamkeit auf die Autonomie des Ästhetischen; 1793 dann im Kallias-Diskurs werden in Nachfolge Körners bereits Möglichkeiten erprobt, Autonomie und Wirkungspotential der Kunst zu verknüpfen.

Körners erste Publikation, der Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs*, weist sowohl traditionelle als auch fortschrittliche Aspekte auf. Traditionsverhaftet ist er, insofern Körner das wirkungsästhetische Moment nicht außer Acht läßt. Modern ist er, insofern Kunst aus allen Verpflichtungen des *prodesse et delectare* befreit wird, und Körner dabei schon ganz selbstverständlich vom Boden der nachaufklärerischen Ästhetik Karl Philipp Moritz’ aus argumentiert. Und wahrhaft zukunftsweisend ist sein Ergebnis, Autonomie und Veredelung miteinander zu verknüpfen und damit die Grundlage der *Briefe über die ästhetische Erziehung* Schillers zu antizipieren. In den folgenden Monaten sollte Körner in seiner Diskussion mit Schiller bereits immer näher an die Fragen, die schließlich den Kallias-Diskurs bestimmten, herankommen. Innerhalb seiner kritischen Mitarbeit an *Die Künstler* diskutierte er mit Schiller im Sinne Kants über die strenge

---

<sup>58</sup>Schiller an Körner, 18.2.1793 NA Ebd. S. 194.



Scheidung der Ebenen von Vernunftkritik und ästhetischer Betrachtung<sup>59</sup>. Doch bevor die Freunde ihre philosophische Diskussion vertieften, wurden beide mit der Person und der Schaffensweise Goethes konfrontiert – eine folgenreiche Begegnung.

Im Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters* konnte und wollte Körner die Ästhetik nicht vom Gängelband der Ethik lösen, und daß er statt der reinen Formalästhetik, die sein Aufsatz in den ersten Thesen andeutet, dann zur Synthese von *Autonomie und sozialer Funktion der Kunst*<sup>60</sup> gelangte, macht seinen Text zum frühen Beleg dessen, was im Nachhinein als eines der wichtigsten Elemente der klassischen Ästhetik gewertet werden muß.

---

<sup>59</sup>„Die Kritik des Wahren sucht in der Erfahrung die Belege zu den Dichtungen der Phantasie. Die Kritik des Schönen prüft das Ideal, als ein Geistesprodukt unabhängig von Wahrheit, entdeckt seine Mängel, und sucht seine Vollkommenheit zu erhöhen.“ (Körner an Schiller, 18. und 19.2.1789. NA Bd. 33, I. S. 304.)

<sup>60</sup>So lautet der o.g. Titel des Buches von Rolf-Peter Janz, der fälschlich Schiller das Verdienst zuspricht, Autonomie und Veredlung als erster zusammengedacht zu haben.

### 3.2 Körners Antikenbild unter dem Einfluß Goethes

Als Schiller 1785 nach Leipzig gekommen war, hatte er in dem älteren Körner einen an Bildung und vor allem philosophischen Kenntnissen überlegenen Freund gefunden.<sup>61</sup> Im Juli 1787 war Schiller nach Weimar umgezogen, und die Freundschaft der beiden Männer trat in ihre zweite Phase. Sie begannen einen ausführlichen Briefwechsel, in dem persönliche Informationen ebenso ausgetauscht wurden wie philosophische Gedanken<sup>62</sup> – eine Quelle von unschätzbarem Wert, die von der Schiller-Forschung bei weitem noch nicht vollständig, für die Darstellung des Lebenswerkes Körners noch so gut wie gar nicht, ausgewertet wurde.<sup>63</sup>

Die erste langwährende Trennung der Freunde führte allerdings auch zu ersten Verstimmungen und Mißverständnissen<sup>64</sup> – ein erwähnenswertes biographisches Detail, weil ein Bruch der Freundschaft unzweifelhaft Auswirkungen auf den Entwicklungsgang beider gehabt hätte. Die Jahre 1789 und 1790 brachten Körner neue Bekanntschaften, u.a. mit Goethe<sup>65</sup> und

---

<sup>61</sup>Daß Körner der philosophisch gebildetere der Freunde war, hat Schiller selbst und sicher nicht in schmeichelnder Absicht betont (vgl. Schiller an Körner, 11.1.1793. NA Bd. 26. S. 174).

<sup>62</sup>Zu Unrecht vergleicht Theodor Wilhelm Danzel 1848 den Schiller-Körnerschen Briefwechsel mit dem zwischen Goethe und Merck: Körner und Merck nennt er „ganz unproduktive Menschen“, was auf Körner, wie diese Arbeit erweist, keinesfalls zutreffen dürfte (Über Schillers Briefwechsel mit Körner. S. 219. In: Hans Mayer [Hrsg.]: Zur Literatur und Philosophie der Goethe-Zeit. Stuttgart 1962. S. 218-246).

<sup>63</sup>Auch Schillers Anteil am Briefwechsel bietet noch viele Möglichkeiten für die Forschung. Dazu zählen auch seine unverblünten Beschreibungen der zahlreichen neuen Bekanntschaften und Erfahrungen mit der Weimarer Prominenz, die farbenreiche Miniaturen des Weimarer Lebens überliefern und gewiß eine eigene, umfassende Darstellung wert wären. Höchst aufschlußreich sind etwa die Schilderungen, die Schiller Anfang des Jahres 1789 von Goethe gibt, sowie die Reaktionen Körners darauf.

<sup>64</sup>In den Briefen dieser Monate deutete Schiller vage eine Liebesbindung an. Körner, der Schillers Zurückhaltung als mangelndes Vertrauen auslegte, glaubte eine Distanzierung des Freundes wahrzunehmen.

<sup>65</sup>Goethe hatte die Töchter seines Zeichenlehrers Stock bei deren Besuch in Jena aufgesucht und dabei die Bekanntschaft Christian Gottfried Körners gemacht. Er besuchte Körners in Dresden in den Jahren 1790 und 1810. Nach Goethes Besuch im Oktober 1790 schreibt Körner an Schiller: „Göthe ist acht Tage hier gewesen und ich habe viel mit ihm gelebt. Es gelang mir ihm bald näher zu kommen, und er war mittheilender, als ich erwartet hatte. Wo wir die meisten Berührungspunkte fanden, wirst Du schwerlich errathen. Wo sonst, als – in Kant? In der Kritik der teleologischen Urtheilskraft hat er Nahrung für seine Philosophie gefunden. Doch haben wir nicht bloß philosophirt, wenigstens nicht bloß über Natur. Seine Begriffe von Styl und Klassicität in der Kunst waren mir sehr interessant, und ich suche sie mit meiner Theorie der Ideale zu vereinigen.“ (Körner an Schiller, 6.10.1790. NA Bd. 34, I. S. 32.)

Mozart<sup>66</sup>, außerdem die Geburt der ersten Tochter sowie ein Wiedersehen mit Schiller, der die spürbare Distanzierung voneinander auszuräumen suchte und den Freundschaftsbund bekräftigte<sup>67</sup>.

„Meine Freundschaft hat nie gegen Dich ausgesetzt, das Wandelbare in meinem Wesen kann und wird meine Freundschaft zu Dir nicht treffen, sie, die selbst davon, wie Du auch immer gegen mich handeln möchtest, unabhängig ist. [...] Du wirst mit keinem Menschen ein genaueres Band flechten als mit mir, und ich eben so wenig. Also haben werden wir einander immer.“<sup>68</sup>

In den Monaten seit seiner Abreise hatte Schiller den Freund von Weimar aus immer wieder nachdrücklich zur schriftstellerischen Arbeit aufgefordert.<sup>69</sup> Körner war seinerseits bemüht, Schillers Ermunterung zu beherzigen, und übersandte im Februar 1789 das Fragment einer Übersetzung von Gibbons *Mahomet* nach Weimar, dessen Abdruck Schiller noch im selben Jahr im April- und Juni-Heft des Merkurs besorgte.<sup>70</sup> Den Aufsatz *Ueber die Ausartung der Strenge gegen Schwärmerei*, von dem Körner am 19. März 1789 berichtete und der ebenfalls in Wielands Merkur abgedruckt werden sollte, sowie die Ausführung der geplanten Philosophiegeschichte<sup>71</sup> stellte er

---

<sup>66</sup>Mozart kam am 12.4.1789 in Dresden an und wurde von Naumann im Hause Körner eingeführt (vgl. Peschel/Wildenow: Theodor Körner und die Seinen. Bd. I. S. 55).

<sup>67</sup>An Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld schreibt Schiller später über die wiederhergestellte Harmonie: „Der heutige Tag war glücklich für mich. Briefe von euch [...] und von Körnern, der sich endlich wieder in den vorigen herzlichen Ton mit mir findet. Wie froh mich diese Wendung macht, kann ich euch nicht verbergen.“ (Schiller an Caroline von Beulwitz und Charlotte von Lengefeld, 12.2.1790. NA Bd. 25. S. 416.)

<sup>68</sup>Schiller an Körner, 1.2.1790. NA Bd. 25. S. 404f.

<sup>69</sup>Vgl. u.a. Schiller an Körner, 1.12.1788. NA Bd. 25. S. 148f. – In den folgenden Jahren fordert Schiller Körner immer wieder zur Produktion auf, macht Themenvorschläge und akquiriert Aufträge; Körner bekundet unentwegt, tätig zu sein, ohne seine Arbeiten jedoch zu beenden – dieses Wechselspiel von Aufforderung, Zusage und letztlich Absage erreicht im Jahr 1792 seinen Höhepunkt, danach werden Schillers Anfragen verständlicherweise seltener.

<sup>70</sup>Abgedruckt in: Der Teutsche Merkur. Hrsg. von Christian Martin Wieland. Weimar 1789. April-Heft 1789, S. 70-93 und Juni-Heft, S. 219-242. – Körner hegte noch verschiedentlich Pläne für Übersetzungen, u.a. im Frühjahr 1792, als er sich eine deutsche Ausgabe von Shaftesbury und Hume vornahm (vgl. Körner an Schiller, 22.5.1792. NA Bd. 34, I. S. 159).

<sup>71</sup>Vgl. Körner an Schiller, 3.5.1789. NA Bd. 33, I. S. 344f. – Seine Überlegungen zu diesem Thema gingen, wie im vorigen Kapitel ausgeführt wurde, in seine Anmerkungen über Schillers *Geisterseher* sowie in die *Philosophischen Briefe* ein. Für beide Projekte erwog Körner später die Form des Briefwechsels – eine Form, die er seit den *Philosophischen Briefen* als geeigneten Ort für philosophische Darlegungen betrachtete (vgl. Körner an Schiller, 3.5.1789. NA Bd. 33, I. S. 343ff.).

nie fertig. Vor allem die neue Stellung als Appellationsrat erschwerte die schriftstellerische Produktion – umgekehrt dürfte seine Nebentätigkeit als Schriftsteller für seinen eigentlichen Berufsalltag nicht immer unproblematisch gewesen sein.<sup>72</sup>

Körners Interesse gehörte noch während und unmittelbar nach seiner intensiven Beschäftigung mit der Kantischen Philosophie vor allem der Auseinandersetzung mit der Antike und speziell den griechischen Dichtern. Seit der Schulzeit war er mit den Werken der klassischen Literatur vertraut, teilte jedoch nicht die seit Winckelmanns Arbeiten herrschende Gräkomanie seiner Umgebung<sup>73</sup>, sondern äußerte sich verhalten, bisweilen sogar skeptisch gegenüber Schiller. Dieser erhoffte sich vom Studium der Griechen Klassizität<sup>74</sup>, während Körner zurückhaltend formulierte:

„Daß es Perioden giebt, wo einem die Alten besonders wohlthun, begreife ich wohl. Nur fürchte ich würden sie mir jetzt auf die Länge zu leer und zu monotonisch seyn, besonders die classischen unter ihnen. Mit allem Respekt für ihre Manier, verlangt man doch oft nach mehr GeistesNahrung in ihrem Stoffe.“<sup>75</sup>

Was Körner an den Griechen vermißte, war Idealität und Größe der vorgestellten Stoffe; die Formvollendung in der Art der Darstellung, jene „Nai-vität“, die Goethe und Schiller in der Antike entdeckten und die sie zum Nacheifern anregte, verstand Körner gar als „Roheit“, wie er Schiller bekannte:

„Was Deine Uebersetzung der Iphigenie betrifft, so muß ich Dir aufrichtig gestehen, daß ich mich noch nicht dafür erwärmen kann. [...] Aber meine Stunde für die Griechen hat noch nicht geschlagen. [...] Aber noch bin ich zu verwöhnt, und die Perlen waren mir zu dünne gesäet. Und manches störte mich, was ich mir nicht als heroische

---

<sup>72</sup>Schiller schreibt in seinem Gratulationsbrief an den Freund: „Ich fürchtete wirklich, Deine Liebhaberey für Kunst und was damit verwandt ist, insofern sie sich in einer gewissen Lauigkeit im Dienst äuserte, würde Dir bey Deiner Bewerbung schaden.“ (Schiller an Körner, 1.9.1790. NA Bd. 26. S. 37.)

<sup>73</sup>Walther Rehm ignoriert Körners anfängliche Vorbehalte gegen die Werke der Antike (vgl. Griechentum und Goethe-Zeit. Bern 1952. S. 218).

<sup>74</sup>Vgl. Schiller an Körner, 20.8.1788: „Du wirst finden, daß mir ein Vertrauter Umgang mit den Alten äuserst wohl thun – vielleicht Classicität geben wird.“ (NA Bd. 25. S. 97.)

<sup>75</sup>Körner an Schiller, 28.8.1788. NA Bd. 33,I. S. 225.

Simplicität, sondern nur als heroische Roheit denken konnte. Sollte man jene nicht lieber ohne diese darstellen?“<sup>76</sup>

Körner konnte sein Griechenverständnis erst revidieren, als er Goethes Deutung der Antike begegnete, und es dürfte dessen ‘italienisches’ Griechenbild gewesen sein, das den Meinungsumschwung bewirkte. Seine Kritik am Mangel sittlicher Idealität der Stoffe tritt nach den ausführlichen Gesprächen mit Goethe im Jahr 1790 hinter die Bewunderung für die „Simplicität“ (im Sinne von Naivität) und Schönheit der Darstellung zurück:

„Dieß ist vielleicht zum Theil die SimPLICITät, welche wir an den Griechen bewundern, weniger Reichthum in den Idealen, aber desto mehr Weisheit bey ihrer Realisirung, desto zarteres Gefühl für die feinsten Unterschiede in der Ausführung, um jeden Miston zu vermeiden.“<sup>77</sup>

Was genau faszinierte Körner an Goethes Griechenbild? Zum einen war es sicher das Interesse für die „Form der Darstellung“, zum anderen und vor allem aber die Betonung des Gestalthaften, das von der bildenden Kunst auf die Poesie übertragen werden konnte. Das Gestalthafte zählte zu jenen, aus den Formgesetzen der Plastik abgeleiteten Kategorien, die allgemein zur Beurteilung von Kunstwerken fruchtbar gemacht werden können:

„Die Resultate des Nachdenkens über die bildende Kunst sind durch Analogie fruchtbar zur Verfeinerung des Geschmacks in Beurtheilung aller Arten von Kunstthätigkeit.“<sup>78</sup>

Die Möglichkeit einer solchen vergleichenden Beurteilung *aller* Kunstformen hatte er bislang nie erwähnt, wie überhaupt die Frage nach den Bedingungen des ästhetischen Urteils bis zur Begegnung mit Goethe hinter dem Interesse an produktionsästhetischen Problemen einerseits, wirkungsästhetischen Fragen andererseits zurückgestanden hatte. In den folgenden Jahren beschäftigte sich Körner so intensiv mit der Kunst des Altertums, daß er plante, eine Zeitschrift ins Leben zu rufen, die sich ausschließlich der Diskussion griechischer Werke und ihrer Ästhetik widmen und in der unter anderem Schlegels<sup>79</sup> Arbeiten veröffentlicht werden sollten.<sup>80</sup> Im Jahr 1795

---

<sup>76</sup>Körner an Schiller, 4.3.1789. Ebd. S. 314.

<sup>77</sup>Körner an Schiller, 6.12.1790. NA Bd. 34, I. S. 48.

<sup>78</sup>Vgl. Aphorismen-Sammlung Körners, vermutlich entstanden 1795. Schiller-Nationalmuseum Weimar, abgedruckt in: Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. S. 35.

<sup>79</sup>Friedrich Schlegel hatte Körner 1791 in Dresden kennengelernt. Ostern 1793 begann eine rege Korrespondenz zwischen beiden, die nicht überliefert ist. Während seiner Dresdner Zeit von 1794 bis 1796 war Schlegel häufiger Gast im Hause Körner, wo er nicht nur ständige Gesprächsbereitschaft *in aestheticis* erfuhr, sondern auch auf wichtige lebens-

fertigte er ausführliche Kommentare zu Friedrich Schlegels Schriften über die griechische Poesie an<sup>81</sup>, die von einem vertieften Verständnis der Griechen Zeugnis geben und in denen er einräumt:

„Daß die Götter so wenig idealisch sind, fällt anfänglich auf. Aber das Sittliche gehörte wohl damals noch nicht in den Begriff dieser übermenschlichen Wesen. Der Dichter mußte sie, wie der Künstler unter menschlichen Formen darstellen. Er gab ihnen nur größere Kraft, einen weitreichendern Blick p.“<sup>82</sup>

Dennoch konnten die Griechen für Körner zu diesem Zeitpunkt noch kein reines Kunstideal darstellen, die Beschäftigung mit der Antike<sup>83</sup> und die Begegnung mit Goethe hatten aber seinen Blick auf das Problem der Objektivität in der Kunst gelenkt, und er machte Schiller auf diese Frage aufmerksam.

### **Vorbereitung auf die Kallias-Frage: Objektives Darstellen in der Kunst**

Wiederum war es Körner, der die Hinwendung der Freunde zu einem neuen philosophischen Thema anschob. Bereits im Rahmen der Diskussion über Schillers Gedicht *Die Künstler* hatte er darüber nachgedacht, ob ein Zusammenhang zwischen dem ‘Klassischen’ und dem ‘Objektiven’ bestehe. Ohne zunächst den Begriff ‘Objektivität’ im Munde zu führen, signalisierte er diese Richtung bereits 1789 – ganz gegen den Geist der Geniezeit:

---

praktische Unterstützung hoffen durfte. Unter anderem bemühte sich Körner, für Schlegel, dessen außerordentliche Begabung er schnell erkannt hatte, einen Hauslehrerposten zu finden. In einem Brief an seinen Leipziger Philosophielehrer Ernst Platner charakterisiert Körner den Einundzwanzigjährigen folgendermaßen: „Er zeichnet sich von Seiten des Kopfes und der Kenntnisse aus. Französisch ist ihm sehr geläufig. Auch versteht er das Englische. Ein Haus, das zugleich einen gebildeten Mann zum Umgang verlangt, würde bey ihm seine Rechnung finden. Könnten Sie ihm eine gute Stelle verschaffen, so würde ich selbst Ihnen verbunden seyn, weil ich in der Tat viele schätzbare Eigenschaften an diesem jungen Manne gefunden habe.“ (20.10.1793; zit. nach Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. S. 18.)

<sup>80</sup>Vgl. Körner an Schiller, 19.9.1794. NA Bd. 35. S. 59f.

<sup>81</sup>Oskar Walzel stellt in seiner Darstellung des Verhältnisses zwischen Körner und Schlegel die These auf, Goethes Begriffspaar „Manier“ und „Stil“ sei über Körner zu Schlegel gelangt, überdies habe jener die Begriffe Harmonie, Chaos, Leerheit vermutlich von Körner übernommen (vgl. *Die Sprache der Kunst*. S. 44ff. In: *Goethe-Jahrbuch I*, 1914. S. 3-62).

<sup>82</sup>Körner an Schiller, 25.5.1794. NA Bd. 35. S. 4.

<sup>83</sup>Die Frage nach dem Wert der griechischen Dichtkunst beschäftigte Körner noch bis ins Jahr 1808. In seinem Aufsatz *Brief aus Sachsen an einen Freund in Warschau* resümiert er seine Einschätzung: „Im Ganzen hatten selbst die Griechen und Römer den höchsten Gipfel der Veredelung noch nicht erreicht, und manche Forderungen des Geistes und Herzens blieben bei ihnen unbefriedigt.“ (Körner: *Gesammelte Schriften*. S. 304.)

„Das höchste Ziel ist noch nicht erreicht, so lange man den Künstler nicht über dem Kunstwerke vergißt [...].“<sup>84</sup>

Zwar ging es hier noch nicht um die Frage nach einer objektiven Bestimmung des Kunstschönen, bemerkenswert aber ist, daß Körner an dieser Stelle sein Augenmerk auf die rezeptionsästhetische Seite lenkt: der Betrachter soll seine Aufmerksamkeit und seine Wertung allein auf das Werk fokussieren, die Individualität des Künstlers soll so wenig als möglich durchscheinen. Im Dezember 1790, nach der Begegnung mit Goethe, wird eine neue, bislang nie erwähnte Kategorie unmittelbar an die des Objektiven gekoppelt:

„Das Objektive in aller Art von Kunst wird mir immer werther. In diesem scheint mir die wahre Klassicität enthalten zu seyn, dasjenige, was einem Kunstwerke Unsterblichkeit giebt.“<sup>85</sup>

Unter dem Oberbegriff „Klassicität“ versammelt Körner nun die Elemente dessen, was er sein „neueres aesthetisches Glaubensbekenntniß“ nennt; es sollte die Auseinandersetzung um das Kallias-Problem einleiten und läßt Körners wichtigsten geistigen Anreger jener Monate unschwer erkennen:

„Das Subjektive ist abhängig von der besondern Denkart oder Stimmung des Künstlers, und sein Werth davon, ob er ein Publikum findet, dessen Denkart und Stimmung mit der seinigen sympathisirt. Das Kunstwerk soll durch sich selbst existiren, wie ein andres organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhaucht. Hat er ihm einmal Leben gegeben, so dauert es fort, auch wenn der Erzeuger nicht mehr vorhanden ist. Und hierdurch unterscheidet sich eben ein Aggregat von Elementen [...] von einem organisirten Ganzen, wo Theil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind, wie bey den organisirten Naturproducten. Diese Einheit der Richtung bey der Mannichfaltigkeit der vorhandnen Kräfte, und diese Vervielfältigung des Lebens im Einzelnen bey der möglichsten Harmonie des Ganzen unterscheidet Klassicität von Chaos und Leerheit [...].“<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup>Körner an Schiller, 12.4.1789. NA Bd. 33, I. S. 337. – Albert James Camigliano mißdeutet diese Stelle völlig, wenn er interpretiert: „In fact, nothing can be considered true art if one cannot separate the artist from his work.“ (Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. S. 68.) Der Künstler soll nicht vom Kunstwerk zu unterscheiden sein, sondern das Kunstwerk soll so beschaffen sein, daß der Betrachter nicht dazu veranlaßt wird, nach dem Anteil des Künstlers zu fragen.

<sup>85</sup>Körner an Schiller, 6.12.1790. NA Bd. 34, I. S. 48.

<sup>86</sup>Ebd.

Körner entwirft hier eine Definition von Klassizität als „Einheit in Mannigfaltigkeit“ und verbindet sie mit dem Begriff des Kunstwerkes als eines dem Naturprodukt vergleichbaren organischen Ganzen, in dem das Objektive „Klassizität“ gewährleistet. Diesen Grundriß des Kunstwerks als harmonisches Zusammenstimmen unterschiedlicher Kräfte hat Körner später erweitert, aber nicht mehr grundsätzlich verändert. Daß es sich dabei um kein vollständig originelles Konzept handelte, war Körner bewußt, räumte er doch selber ein, es unter anderem den Anregungen Goethes zu verdanken.<sup>87</sup> Vor allem bei Goethes achttägigem Dresdenbesuch im Oktober dürften sie in manchen Fragen einer Meinung gewesen sein, in anderen mag Goethe seinen Gastgeber überzeugt haben. Goethe berichtet anschließend begeistert über seinen Besuch im Hause Körner<sup>88</sup>, und Körner bringt Schillers Angriffen gegen die Philosophie Goethes noch weniger Verständnis entgegen als in früheren Jahren<sup>89</sup>.

In seinem Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffe* hatte Körner der stofflichen Seite des Kunstwerks eine der formalen untergeordnete Bedeutung zugeschrieben. Dies ändert sich unter dem Einfluß Goethes zugunsten des stofflichen Elementes: die Hervorbringung eines selbständigen, organischen Kunstwerkes setzt nun das vollständige Erkennen des Wesens seines Gegenstandes voraus, das mit größtmöglicher Bestimmtheit so dargestellt werden soll, „daß man über der Sache den Künstler vergißt“<sup>90</sup>.

Der Stichwortgeber ist unverkennbar: Es war Goethe, der unter dem Einfluß der Italieneindrücke in seiner Abhandlung *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* diese Darstellungsform als „Stil“ bezeichnete:

„Wie die einfache Nachahmung auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart beruhet, die Manier eine Erscheinung mit einem

---

<sup>87</sup>Vgl. ebd.: „Die Idee von Leben und Harmonie ist mein eigen Werk; über die Fruchtbarkeit des Begriffs: Organisation hat mir Kant ein Licht aufgesteckt, und Göthen verdanke ich einige Winke über den Unterschied des Subjektiven und Objektiven, denen ich weiter nachgedacht habe.“ – Die Bedeutung der Schriften von Karl Philipp Moritz, die in diesem Kontext ebenfalls eine Rolle spielen dürften, unterschlägt Körner in seinem Brief.

<sup>88</sup>Vgl. Schiller an Körner, 1.11.1790: „Göthe hat uns viel von Dir erzählt, und rühmt gar sehr Deine persönliche Bekanntschaft. Er fieng von selbst davon an, und spricht mit Wärme von seinem angenehmen Aufenthalt bey euch [...].“ (NA Bd. 26. S. 54.)

<sup>89</sup>So reagierte Körner nicht auf Schillers Kritik (die freilich noch ganz von Schillers Unsicherheit gegenüber dem Weimarer Dichter geprägt ist), die dieser im Schreiben vom 1.11.1790 erläutert hatte: „Seine Philosophie mag ich auch nicht ganz. Sie hohlt zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hohle. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel.“ (Ebd. S. 55.)

<sup>90</sup>Körner an Schiller, 6.10.1790. NA Bd. 34, I. S. 33.



leichten, fähigen Gemüt ergreift, so ruht der Stil auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.“<sup>91</sup>

Körner verstand die Termini ‘Manier’ und ‘Stil’ als Synonyme für seine Auffassung des Subjektiven und des Objektiven<sup>92</sup> – Goethe war offiziell der Bezugspunkt seiner Überlegungen.<sup>93</sup> Neben der Abhandlung über Manier und Stil fanden unter diesem Aspekt besonders Goethes *Römische Elegien* Körners besondere Bewunderung; in ihnen sah er sein Ideal von Klassizität verwirklicht:

„Ich kann sie nicht anders beschreiben als: ausgesprochne Gemälde von Situationen in Rom. Er hat sich möglichst bemüht bloß das Objekt mit größter Bestimmtheit und Lebhaftigkeit so darzustellen, daß man über der Sache den Künstler vergißt.“<sup>94</sup>

Schiller nahm diesen Gedanken im Verlauf der Kallias-Diskussion, offensichtlich ebenfalls unter dem Einfluß Goethes, auf:

„Der große Künstler [...] zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität) der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität) der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums und durch die Schranken des Künstlers bestimmt).“<sup>95</sup>

An dieser Stelle muß auf eine Unschärfe in den kunsttheoretischen Texten Körners der Jahre 1790 bis 1794 hingewiesen werden: Der Verfasser benutzt den Begriff Objektivität in allen Texten und Briefen jener Jahre unentwegt in zwei Bedeutungsweisen. Zum einen meint Objektivität eine Form der Darstellung, in der, möglichst unabhängig von der Disposition des Künstlers, das Wesen des Gegenstandes, das Objekt, gezeigt wird (wie Körner es im Fall der *Römischen Elegien* gegeben sah); zum anderen bedeutet Ob-

---

<sup>91</sup>Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. HA Bd. 12. S. 32. (Der Erstdruck dieser Abhandlung erschien im Teutschen Merkur im Februar 1789.) – Daß Goethe in diesem Text ausschließlich auf den Vorgang des Produzierens, des Hervorbringens Bezug nahm, ließ Körner unbeachtet; er unterließ in seinem eigenen Konzept eine strikte systematische Trennung zwischen den einzelnen Stufen des Kunstwerks.

<sup>92</sup>Vgl. Körner an Schiller, 10.9.1794: „Dir mißfällt das Subjective in Deinen Arbeiten, Du strebst nach Darstellung des reinen Objects. Aber die Fortschritte von Manier zum Stil kannst Du doch selbst in Deinen letztern Arbeiten bemerken [...]“. (NA Bd. 35. S. 51f.)

<sup>93</sup>Vgl. Körner an Schiller, 6.12.1790. NA Bd. 34, I. S. 48.

<sup>94</sup>Körner an Schiller, 6.10.1790. NA Ebd. S. 33.

<sup>95</sup>Beilage zum Brief Schillers an Körner, 28.2.1793: Das Schöne der Kunst. NA Bd. 26. S. 226.

ektivität den Anspruch auf allgemeine Gültigkeit eines Urteils oder einer Erkenntnis. In dieser Bedeutung stellt der Begriff die zentrale Kategorie der Kallias-Diskussion dar, bei Körner aber changiert seine Verwendung bis zum Ende des Kallias-Briefwechsels zwischen den beiden Varianten.

### 3.3 Der Kallias-Briefwechsel zwischen Körner, Schiller und Humboldt

Als Schiller am 3. März 1791 berichtete, sich nun mit der Kantischen *Kritik der Urteilkraft* zu beschäftigen – die Predigt hatte endlich gewirkt<sup>96</sup> –, referiert Körner umgehend seine Hauptvorwürfe gegen die Kantische Ästhetik und gibt damit den ersten Anstoß zur Kallias-Erörterung:

„Kant spricht bloß von der Wirkung der Schönheit auf das Subjekt. Die Verschiedenheit schöner und häßlicher Objekte, die in den Objekten selbst liegt, und auf welcher diese Classification beruht, untersucht er nicht. Daß diese Untersuchung fruchtlos seyn würde behauptet er ohne Beweis, und es fragt sich, ob dieser Stein der Weisen nicht noch zu finden wäre.“<sup>97</sup>

Auslöser der Kallias-Diskussion war also Körners Beobachtung, daß Kant Schönheit als besonderen Fall menschlicher Erkenntnis, die die Betrachtung schöner Gegenstände in uns auslöst, interessierte, nie jedoch die Kunstwerke als solche – eine Perspektive, die Körner mit seiner in allen Punkten am Ästhetischen orientierten Vorstellungswelt fragwürdig erscheinen mußte<sup>98</sup>.

Schiller und Körner scheinen sich jeweils eine ganze Weile mit der Lektüre beschäftigt zu haben, bis eineinhalb Jahre später Körner seine Bedenken erneut konkretisierte.<sup>99</sup> Am 17. August 1792 unterrichtet er den Freund von

---

<sup>96</sup>Vgl. Körner an Schiller, 13.3.1791: „Die Nachricht von Deiner philosophischen Bekehrung hat mich so in Athem gesetzt, daß ich Dir heute beynahe ein Paar Bogen philosophica geschickt hätte. [...] Die Kritik der Urteilkraft liegt allerdings Deinen bisherigen Studien am nächsten, und sie ist auch ohne die übrigen Kantischen Werke verständlich. Ich habe äusserst fruchtbare Ideen darin gefunden, aber seine Methode befriedigt mich nicht. Er will die Begriffe: Schönheit und Vollkommenheit entwickeln. Wer dieß durch Definitionen allein leisten will, wird schwerlich den Schein der Willkürlichkeit vermeiden.“ (NA Bd. 34, I. S. 57f.)

<sup>97</sup>Ebd. S. 58.

<sup>98</sup>Ein wichtiger Beleg für diese These ist Körners Brief vom 6.1.1792 an Schiller, in dem er ausführt: „Ueberhaupt denke ich mir die Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst. Durch sie wird Ordnung und Harmonie in unserm Denken und Handeln hervorgebracht. Aus dem intellektuellen und moralischen Chaos geht eine neue Schöpfung hervor. Schönheit ist ihr erstes Gesetz.“ (Ebd. S. 124.)

<sup>99</sup>Am 1.1.1792 gab Schiller einen Zwischenbericht an Körner: „Ich treibe jetzt mit grossem Eifer Kantische Philosophie und gäbe viel darum, wenn ich jeden Abend mit Dir darüber verplaudern könnte. Mein Entschluß ist unwiderruflich gefaßt, sie nicht eher zu verlassen, biss ich sie ergründet habe, wenn mich dieses auch 3 Jahre kosten könnte. Uebrigens habe ich mir schon sehr vieles daraus genommen und in mein Eigenthum verwandelt.“ (NA Bd. 26. S. 127.) Bereits am 25.5.1792 schreibt Schiller an Körner: „[...] ich lese in dieser Absicht Kants Urteilkraft wieder, und wünschte deßwegen, daß Du Dich vorläufig auch recht damit vertraut machen möchtest. Wir werden einander dann um so leichter begegnen und mehr auf den nehmlichen Zweck arbeiten; auch eine mehr gleichförmige Sprache führen.“ (Ebd. S. 141.)

seinem Plan, „einige antikantische Ideen ins Licht setzen“<sup>100</sup> zu wollen. Es war vor allem Kants Beschränkung auf das Gebiet der Erfahrung, das Körner nicht haltbar erschien:

„Ueber die Kantische Philosophie sind neuerlich manche Zweifel bey mir entstanden [...]. Kant schränkt die Gränzen der Erkenntniß auf das Gebiet der Erfahrung ein. Aber über die Gränzen dieses Gebiets bin ich nicht mit ihm einig. [...] Die richtige Klassifikation des Objekts belehrt ohne weitere besondere Erfahrung über alles was dieser Klasse zukommt.“<sup>101</sup>

Körner kündigte an, für seine Kritik die Form eines philosophischen Dialoges wählen zu wollen – seit dem Julius-Raphael-Projekt hatte er eine Vorliebe für diese Textgestalt entwickelt und konzipierte mehrfach entsprechende Arbeiten, die allerdings nie zur Ausführung gelangten.<sup>102</sup> Auch Schiller plante auf Körners Anregung hin, seine im Anschluß an die Lektüre der *Kritik der Urteilskraft* entstandenen Ideen zu einer Lehre vom Schönen in Form eines sokratischen Dialoges niederzulegen:

„Ueber die Natur des Schönen ist mir viel Licht aufgegangen, so daß ich Dich für meine Theorie zu erobern glaube. Den objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben. Ich werde meine Gedanken darüber ordnen, und in einem Gespräch: Kallias, oder über die Schönheit, auf die kommenden Ostern herausgeben. Für diesen Stoff ist eine solche Form überaus passend, und das Kunstmäßige derselben erhöht mein Interesse an der Behandlung.“<sup>103</sup>

Körner begrüßte die Wahl des Stoffes wie der Form nachdrücklich.<sup>104</sup> Diesmal aber sollte es der Freund sein, der einen gefaßten Plan nicht ausführte:

---

<sup>100</sup>Körner an Schiller, 17.8.1792. NA Bd. 34, I. S. 174. – Daß sich ihre Diskussion auf ästhetische Fragen konzentrieren würde, war zu diesem Zeitpunkt noch nicht abzusehen. Allerdings kündigte Körner am 14.5.1792 einen Brief „über die Gründe der Aesthetik“ an (Ebd. S. 158).

<sup>101</sup>Ebd. S. 174f.

<sup>102</sup>Vgl. Körner an Schiller, 1.7.1791. Ebd. S. 73f. – Körners mangelnde Disziplin in diesen Wochen erklärt sich nicht zuletzt durch die Geburt seines Sohnes Karl Theodor im August 1791.

<sup>103</sup>Schiller an Körner, 21.12.1792. NA Bd. 26. S. 170f. – Knapp zwei Monate zuvor hatte Schiller sein „privatissimum über Aesthetik angefangen“, eine private Vorlesung, deren Mitschrift erhalten ist (Schiller an Körner, 6.11.1792. Ebd. S. 164).

<sup>104</sup>Vgl. Körner an Schiller, 27.12.1792: „Auf Deinen Kallias freue ich mich sehr. Du bist gerade der Mann, der in dem philosophischen Dialog es weiter bringen muß, als es bis

Die Kallias-Abhandlung hat Schiller nie geschrieben. Seine Überlegungen jener Monate zur Objektivität des Schönen sind uns zum einen durch eine Vorlesungsmitschrift – Schiller hielt zur Zeit des Kallias-Briefwechsels eine Vorlesung über Ästhetik, die einen Abschnitt *Über die objektiven Bedingungen des Schönen*<sup>105</sup> einschließt –, zum anderen durch den Briefwechsel mit Körner bekannt.

Die Schiller-Forschung hat dem Kallias-Text vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt<sup>106</sup> und Körners Beteiligung an der Entwicklung von Schillers Schönheitstheorie fast völlig unterschlagen, ganz abgesehen von Körners eigenen Beiträgen, über die Theodor W. Danzel ein vernichtendes Urteil sprach<sup>107</sup> und die darüber hinaus noch nie einer selbständigen Untersuchung wert befunden wurden. Bei Marie Braeker<sup>108</sup> und Albert Camigliano<sup>109</sup> sind weitgehend unzutreffende Teildarstellungen der Konzeption Körners zu lesen. Vor allem Camigliano betrachtet Körners Arbeit von vornherein ausschließlich als Kritik an Schiller, nie als eigenständige theoretische Leistung, wie seine Ankündigung verdeutlicht:

---

jetzt noch gebracht worden ist. Deine dramatischen Talente kommen Dir hier zu statten.“ (NA Bd. 34, I. S. 213.)

<sup>105</sup>Friedrich Schiller: Fragmente aus Schillers ästhetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792/93. NA Bd. 21. S. 66-88.

<sup>106</sup>Von den Arbeiten zum Kallias-Text wurden folgende besonders berücksichtigt: Wolfgang Düsing: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. S. 197-239. – John Martin Ellis: Schiller's Kalliasbriefe and the study of his aesthetic theory. Phil. Diss., London 1965. Mouton 1969. – Andreas Wirth: Das schwierige Schöne. Zu Schillers Ästhetik. Auch eine Interpretation der Abhandlung 'Über Matthissons Gedichte' (1794). Bonn 1975. – Siegbert Latzel: Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers 'Kallias' mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft. NF Bd. II. Berlin 1961. S. 31-40 (erneut abgedruckt in: Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. S. 241-252). – Horst Falk: Der Leitgedanke von der Vollkommenheit der Natur in Schillers klassischem Werk. Frankfurt a.M., Bern und Cirencester 1980. – Karl Menges: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers. In: Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. S. 181-199. – Fritz Heuer: Zu Schillers Plan einer transzendentalphilosophischen Analytik des Schönen. In: Philosophisches Jahrbuch. Bd. 79/80, 1973. I. Halbj. S. 90-132.

<sup>107</sup>Vgl. Danzel: Über Schillers Briefwechsel mit Körner. S. 244: „Hinter dem Aufschwung von Schillers Geist [...] bleibt nun [...] Körner auf eine sehr bemerkbare und fast beleidigende Weise zurück. Auf die Briefe, in welchen der Freund ihm seine Entdeckungen darstellt, geht er wenig ein, seine Antworten bestehen meistens darin, daß er ihm auf seine Weise vorphilosophiert, wobei er aber über seine 'Lebenskraft' nicht viel hinauskommt.“

<sup>108</sup>Vgl. Braeker: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 26f.

<sup>109</sup>Vgl. Camigliano: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. S. 89-112.

„My purpose here is to analyze Körner's criticism of Schiller's theory as it developed in the course of their correspondence.“<sup>110</sup>

Klaus Leo Berghahn<sup>111</sup> kommt das bescheidene Verdienst zu, den Kallias-Text erstmals umfassender, nämlich unter Mitabdruck einiger Körner-Briefe, veröffentlicht zu haben. Allerdings fehlen vier substantielle Schreiben, die Körner verfaßte, als Schiller bereits aus der Diskussion ausgestiegen war; überdies verzichtet Berghahn im Kommentarteil völlig auf eine Erläuterung der Thesen Körners. Die Fokussierung der Forschung auf Schiller hat mit sich gebracht, daß nicht nur Körners, sondern auch Humboldts Beitrag zur Diskussion unbeachtet blieb. Körners Beschäftigung mit dem Kallias-Problem währte, soweit er sie in Briefen dokumentiert hat, über drei Jahre, vom Frühjahr 1791 bis Ende 1794, und reicht damit weit über die Auseinandersetzung im Briefwechsel mit Schiller hinaus. Nachdem dessen Interesse ab Sommer 1793 zusehends nachließ<sup>112</sup>, verlagerte Körner seine Darlegungen in die Briefe an Wilhelm von Humboldt.<sup>113</sup> Es gilt also im folgenden, seine umfassenden Deduktionen aus den insgesamt sieben ausführlichen Briefen an Schiller<sup>114</sup> sowie den Antwortschreiben Humboldts – Körners Briefe an Humboldt sind nicht erhalten – zu rekonstruieren. Lassen sich Körners Gedanken auch ebensowenig zu einem fugenlosen Ganzen vereinen, wie sich aus diesen Quellen ein systematischer Entwurf einer Schönheitslehre erkennen läßt – dies wäre möglicherweise anders,

---

<sup>110</sup>Ebd. S. 89.

<sup>111</sup>Vgl. Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Stuttgart 1971. – Berghahn hat auch eine einbändige Ausgabe des Briefwechsels zwischen Schiller und Körner besorgt, die aufgrund ihrer Unvollständigkeit nicht nur des Registers, sondern vor allem auch des Textes, praktisch unbrauchbar ist (vgl. Der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner). – Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß eine wissenschaftliche Ausgabe des Briefwechsels außerhalb der Nationalausgabe überaus wünschenswert wäre.

<sup>112</sup>Schiller brach die Diskussion ab, weil er für sich die in der Fragestellung immanenten Schwierigkeiten als unlösbar erkannte. Die Reflexion über das Prinzip der Schönheit setzte er aber in seinen Arbeiten *Ueber Anmut und Würde* (besonders in den Abschnitten über Schönheit der Architektur und über Anmut) sowie *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* fort und verwertete hierfür auch Erkenntnisse aus der Kallias-Diskussion.

<sup>113</sup>Humboldts ungebrochenes Interesse an der Diskussion dürfte ein Grund sein, warum Körner seit Sommer 1793 den Kontakt zu ihm intensivierte; vgl. Körners Briefe an Schiller vom 22.9.1793 und 25.5.1794 (NA Bd. 34, I. S. 315f. und Bd. 35. S. 3f.) sowie Schillers Briefe an Körner vom 18.5. und 12.6.1794 (NA Bd. 27. S. 1 und S. 10ff.).

<sup>114</sup>Vgl. die Briefe Körner an Schiller vom 4.2., 15.2., 26.2., 4.3., 7.3., 21.10. und 25.11.1793. (NA Bd. 34, I. S. 225ff., 228ff., 235ff., 241ff., 244ff., 325ff., 339ff.)

wenn auch die Briefe Körners an Humboldt zur Verfügung stünden<sup>115</sup> –, so stellen die Kallias-Briefe doch einige wichtige Bausteine für das ästhetische Denken Körners und wesentliche Detailspekte der klassischen Ästhetik bereit, die wir heute wie selbstverständlich als alleiniges geistiges Eigentum Schillers verbuchen.

Ein Topos der Interpretation des Schiller-Körner-Briefwechsels ist die Behauptung, Körner sei im Verlauf der Kallias-Diskussion in eine Art antikantischen Objektivitätswahn verfallen, auf den Schiller mit der Verweigerung des Dialoges reagiert habe.<sup>116</sup> Es wird zu zeigen sein, daß sich Körner gemeinschaftlich mit, aber beharrlicher als Schiller bemühte, über Kants Negation eines objektiven Bestimmungsgrundes des Schönen hinauszukommen, am Ende allerdings den Boden der Subjektivität ebensowenig wie dieser zu verlassen vermochte. Daß Körner mehr und mehr von seinem Weg abkam und statt dessen im Verlauf der Kallias-Diskussion ein eigenes Modell des schönen Kunstwerks entwickelte, schmälert zwar die Bedeutung seines Beitrags zum Objektivitätsproblem, trägt aber sowohl dazu bei, bestimmte strukturimmanente Schwierigkeiten der Fragestellung zu erhellen, als auch dazu, Körners Position in der ästhetischen Diskussion des ausgehenden 18. Jahrhunderts genauer zu bestimmen.

Natürlich muß, zumal die Forschung dieses Problem völlig unzureichend bearbeitet hat, besonderes Augenmerk auf den sachlichen Zusammenhang der Äußerungen Körners mit Schillers Theorie des Schönen gerichtet werden. Eng am Briefwechsel entlang soll gefragt werden, inwiefern Körners Schreiben diejenigen seines Freundes beantworten und welche seiner Vorstellungen den Gedankengang Schillers unmittelbar beeinflußt haben. Wenn der Eindruck nicht täuscht, daß Schiller seine Theorie des Schönen noch gar nicht entwickelt hat, als er Körner gegenüber vorgibt, den Vorhang nur weiter aufziehen zu müssen, hinter dem sich diese Theorie bereits verberge<sup>117</sup>, dann bedeutet dies für den Briefpartner Körner, daß er von Beginn an mehr gewesen ist als der bloße Adressat eines Monologs. Körner selbst bezeichnet den Gedankenaustausch mit seinem Freund als einen „alchymisti-

---

<sup>115</sup>Besonders aufschlußreich sind Humboldts Antwortschreiben vom 15.1. und vom 28.3.1794; sie lassen erkennen, daß Körners ästhetisches Konzept durchaus ein ausdifferenziertes System dargestellt haben muß: „Er [Körners letzter Brief; Anm. d. Verf.] stellt – außer den Berichtigungen meiner Meynung – ein eigenes System auf, dessen Scharfsinn mich zugleich überrascht und entzückt hat [...]“. (Humboldt an Körner, 28.3.1794. BwH S. 20.)

<sup>116</sup>Vgl. u.a. Danzel: Über Schillers Briefwechsel mit Körner. S. 244.

<sup>117</sup>Vgl. Schiller an Körner, 25.01.1793. NA Bd. 26. S. 175.

sche[n] Proceß“, dessen Ziel es sei, „Kanten zum Trotz den Stein der Weisen zu finden“<sup>118</sup>.

Über den Zusammenhang des Dialogs mit Schiller hinaus werden Körners Briefe hier erstmals als Dokumente einer eigenständigen Theorie des Schönen gewürdigt. Daher soll die übliche Frage im folgenden Kapitel umgekehrt gestellt werden: Welche Zielsetzung verfolgt Körner, wie modifiziert er sie unter dem Einfluß Schillers im Verlauf der Diskussion, zu welchen Ergebnissen gelangt er schließlich? Das Verhältnis der Ästhetik Körners zu Kants *Kritik der Urteilkraft*, aber auch zur vor-kantischen ästhetischen Tradition soll skizziert werden – ohne dabei eine Darstellung der Kantischen Ästhetik anzustreben.<sup>119</sup>

### Der Stein des Anstoßes: Kants Kritik der Urteilkraft

Schiller widmete der Kallias-Diskussion sechs ausführliche Schreiben, wobei er dem vom 23. Februar 1793 die Abhandlung *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit*, dem Brief vom 28. Februar 1793 den Aufsatz *Das Schöne der Kunst* beilegte. Nicht für Körner, wohl aber für Humboldt und Schiller ist der Kallias-Briefwechsel das erste Dokument einer umfassenden theoretischen Auseinandersetzung mit Kant. Jene Passagen in Kants *Kritik der Urteilkraft*, an denen sich alle drei stießen, lauten:

„Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben. Denn alles Urteil aus dieser Quelle ist ästhetisch; d.i. das Gefühl des Subjekts, und kein Begriff eines Objekts, ist sein Bestimmungsgrund. Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Kriterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen, ist eine fruchtlose Bemühung [...]“<sup>120</sup>

„Unter einem Prinzip des Geschmacks würde man einen Grundsatz verstehen, unter dessen Bedingung man den Begriff eines Gegen-

---

<sup>118</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 225.

<sup>119</sup>Bei Körners Deduktionen wird sich immer wieder auch die Vorwegnahme bestimmter Elemente der romantischen Philosophie, speziell der Schellings, andeuten. Die Analyse dieser Parallelen wäre ohne Zweifel eine eigene Untersuchung wert, die im Rahmen dieser Arbeit zunächst ausgespart bleiben muß.

<sup>120</sup>Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*. In: Ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1964. Bd. V. [Im folgenden kurz KdU] § 17. S. 313. A 52, B 53.



standes subsumieren, und alsdann durch einen Schluß herausbringen könnte, daß er schön sei. Das ist aber schlechterdings unmöglich.“<sup>121</sup>

Schiller exponiert das Problem, wie es sich ihm nach der Lektüre Kants darstellte, im Brief vom 25. Januar 1793 folgendermaßen:

„Die Schwürigkeit [sic], einen Begriff der Schönheit objectiv aufzustellen und ihn aus der Natur der Vernunft völlig a priori zu legitimieren so daß die Erfahrung ihn zwar durchaus bestätigt, aber daß er diesen Ausspruch der Erfahrung zu seiner Gültigkeit gar nicht nöthig hat, diese Schwierigkeit ist fast unübersehbar. Ich habe wirklich eine Deduction meines Begriffs vom Schönen versucht, aber es ist ohne das Zeugniß der Erfahrung nicht auszukommen.“<sup>122</sup>

Schiller richtete sein Bemühen also darauf, den Begriff des Schönen apriorisch, aus der Natur der Vernunft und objectiv gültig zu entwickeln. Dabei bestand das Hauptproblem weniger in der Objectivitätsklausel als solcher als vielmehr darin, ohne das Zeugnis der Erfahrung auszukommen. Der erste Brief an Körner dient vor allem der Abgrenzung der eigenen Positionen von den tradierten ästhetischen Konzepten. Alle vorangegangenen Versuche, „das Schöne zu erklären“, faßt Schiller unter den Begriffsoptionen objectiv/subjectiv und sinnlich/rational<sup>123</sup> zusammen. Jede mögliche Theorie der Schönheit, so meint Schiller, könne als eine Kombination aus den entsprechenden erkenntnistheoretischen und methodologischen Optionen verstanden werden. Seine eigene ästhetische Theorie begreift Schiller als die letztmögliche von vier Kombinationsformen, ein Verfahren, das er „sinnlich objectiv“<sup>124</sup> nennt. Mit Kant stimmt er darin überein, daß die Empfindung

---

<sup>121</sup>Ebd. § 34. S. 379. A 141, B 143.

<sup>122</sup>Schiller an Körner, 25.1.1793. NA Bd. 26. S. 175. – Die Absicht, den Begriff der Schönheit ‘aus der Natur der Vernunft’ (statt etwa, im Sinne Kants, ‘durch Vernunft’) zu legitimieren, deutet Horst Falk als Indiz für den ungebrochenen Einfluß theosophischer Vorstellungen. Die theosophische Prägung Schillers zwingt ihn in eine Gegenposition zu der Auffassung Kants, daß es keinen objectiven Begriff der Schönheit geben könne. Die Objectivität der Schönheit – dies ist nach Falk die implizite Voraussetzung der Schillerschen Theorie – gründet in der Übereinstimmung der menschlichen mit der göttlichen Vernunft. (Vgl.: Der Leitgedanke von der Vollkommenheit der Natur in Schillers klassischem Werk. S. 19f.)

<sup>123</sup>Vgl. Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 177.

<sup>124</sup>Schiller an Körner, 25.1.1793. Ebd. S. 175f.: „Es ist interessant zu bemerken, daß meine Theorie eine vierte mögliche Form ist, das Schöne zu erklären. Entweder man erklärt es objectiv oder subjectiv, und zwar entweder sinnlich subjectiv (wie Burke u.a.) oder subjectiv rational (wie Kant) oder rational objectiv (wie Baumgarten, Mendelssohn und die ganze Schaar der Vollkommenheitsmänner) oder endlich sinnlich objectiv; ein Terminus, wobey Du Dir freilich jetzt noch nicht viel wirst denken können, außer wenn Du die 3 andern Formen mit einander vergleichst.“

des Schönen eine Angelegenheit des Gefühls ist; gleichzeitig aber hofft er, den objektiven Grund dieser Empfindung am schönen Gegenstand selbst – und dennoch erfahrungsunabhängig – bestimmen zu können.

In seinem Antwortschreiben vom 4. Februar 1793 entfaltet Körner erste eigene Überlegungen zu der geplanten Theorie des Schönen. Deutlich zeigt sich ein über Schillers erste Skizze hinausgehendes systematisches Interesse. Augenscheinlich geht Körner auf Schillers „allerlei durcheinander geschriebenen[e]“<sup>125</sup> Überlegungen nicht unmittelbar ein. Dennoch merkt man seinen Ideen an – auch sie erscheinen erklärtermaßen zunächst nur „in ihrer rohen Gestalt“<sup>126</sup> –, daß Schillers Vorgaben berücksichtigt und in einer für Körner charakteristischen Weise modifiziert wurden. Die Rollenverteilung der Briefpartner ist zu Beginn des Briefwechsels noch gänzlich unentschieden: Auf beiden Seiten findet sich das Eingeständnis formaler Unzulänglichkeit sowie der kaum verhüllte Anspruch auf eine eigene, unklare und unentwickelte, aber schon auf irgendeine Weise existente Theorie des Schönen. Jeder der beiden Freunde bedarf des anderen vorläufig als anregendes und korrigierendes Gegenüber; jeder bringt dem konkurrierenden Ansatz um so größere Aufmerksamkeit entgegen, als die Deutlichkeit der eigenen Vorstellungen zunächst zu wünschen übrig läßt.

Ein gewisser Vorsprung auf Seiten Körners resultiert daraus, daß er sich schon mit seinem ersten Brief weit hinauswagt: insbesondere versucht er, Schillers Konzeption einer sinnlich-objektiven Theorie des Schönen zu verdeutlichen. Allerdings ist diese Konkretion das Ergebnis eines charakteristischen Mißverständnisses der Vorstellungen Schillers – eines Mißverständnisses immerhin, das umgekehrt auch die Problematik der Schillerschen Position ans Licht bringt. Als Ausgangspunkt von Körners Theorie kann die These Schillers gelten, eine angemessene Erklärung der Schönheit bedürfe *zugleich* sinnlicher und objektiver Erklärungsgründe. Aus den späteren Briefen Schillers wird deutlich, welche Art der Verbindung von Sinnlichkeit und Objektivität ihm vorschwebte. Zu Beginn des Briefwechsels versteht Körner jene These als Aufforderung zu einem Versuch, das Moment der Objektivität des ästhetischen Urteils so zu bestimmen, daß eine Verknüpfung mit der gleichzeitig geforderten empirischen Natur des Schönen möglich wird. Allerdings versucht Körner gar nicht erst, die Kluft zu überbrücken, die den aus reiner Vernunft deduzierten – und insofern objektiv-notwendigen – Begriff der Schönheit von einem bloß empirischen – von subjektiver Erfahrung abhängigen – Schönheitsbegriff trennt. Eine Vermittlung beider Seiten ge-

---

<sup>125</sup>Ebd. S. 176.

<sup>126</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 228.

lingt Körner nur dadurch, daß er Schillers Forderung nach Objektivität des ästhetischen Urteils zunächst deutlich entschärft. Im Sinne der bereits erwähnten Ambivalenz seines Objektivitätsbegriffs beansprucht Körner für das ästhetische Urteil nicht die strenge Objektivität eines aus reiner Vernunft a priori legitimierten Begriffs. Körner unterscheidet statt dessen zwischen „willkürlichen“ und „unwillkürlichen“ ästhetischen Urteilen; als objektiv-notwendig gilt ihm nur das unwillkürliche Urteil. Was besagt diese Unterscheidung, und was gewinnt man mit ihrer Einsetzung?

Im Anschluß an Kants Vernunftkritik begreift Körner alle theoretische wie ästhetische Erkenntnis als scheinhaft, insofern sie auf das Gebiet der „Erscheinungen“ beschränkt ist. Nur vor dem Hintergrund einer „objektive[n] Täuschung“, eines „allgemeine[n] und dauernde[n] Schein[s]“, der für alle Subjekte verbindlich ist, sind objektive ästhetische Urteile überhaupt möglich:

„Das Objektive, Gegebene, Unwillkührliche des Begriffs sind daher die gemeinsamen Unterschiede mehrerer Objekte von andern Objekten. Dieser Stoff des Begriffs ist nicht erdacht, sondern wahrgenommen, nicht durch subjektive sondern durch objektive Täuschung hervorgebracht. Und alle Prüfung unsrer Erkenntniß endigt bey dem Unterschiede zwischen subjektiver und objektiver Täuschung. Nur vor dem Einfluß des Persönlichen können wir uns verwahren; der allgemeine und dauernde Schein gilt uns für Wahrheit oder wir müssen auf alle Erkenntniß Verzicht thun.“<sup>127</sup>

Zu dieser ‘relativen’ Objektivität, die dem ästhetischen Urteilsvermögen zugestanden werden kann, bedarf es lediglich der Abstraktion von der Verschiedenheit der Geschmacksurteile einzelner Betrachter. Die Bedingung des „Stils“ lag in der Überwindung der individuellen Disposition des Künstlers – hier muß wie beim Betrachter vom „Relative[n] im Geschmack“, vom

---

<sup>127</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. Ebd. S. 226. – Körners Betonung des illusorischen Charakters unserer Erkenntnis entspricht einem unter Körners Zeitgenossen verbreiteten Grundverständnis der Kantischen Philosophie. Auch wenn die „Täuschung“ unseres Erkenntnisapparats wegen ihrer Verbindlichkeit für alle Menschen „objektiv“ genannt wird, ist dieses Verständnis mit der Vernunftkritik Kants kaum zu vereinbaren. Gegen die Gleichsetzung von „Erscheinung“ und „Schein“ hat sich Kant mehrfach verwahrt: „Noch weniger dürfen Erscheinung und Schein für einerlei gehalten werden. Denn Wahrheit oder Schein sind nicht im Gegenstande, sofern er angeschaut wird, sondern im Urteile über denselben, sofern er gedacht wird.“ (Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. II. S.308ff. A 293ff., B 349ff.) Scheinhaf ist nur der über die Grenzen der Erfahrung hinausführende, spekulative Vernunftgebrauch.

„Einfluß des Persönlichen“ abstrahiert werden, um einen objektiven Begriff des Schönen zu gewinnen.

Zu Beginn dieses ersten Briefs an Schiller zeigt sich eine weitere Schwierigkeit, die der geplanten ästhetischen Theorie aus der gleichzeitigen Verpflichtung durch Sinnlichkeit und Objektivität des Schönen entsteht: Soll ein schönes Produkt untersucht werden, so muß es zuvor bereits als schön erkannt oder bestimmt worden sein, zugleich sollen aber die Grundlagen ästhetischer Erkenntnis durch die Untersuchung erst entwickelt werden. Den Zirkelschluß, der hier droht, berücksichtigt Körner nicht weiter.<sup>128</sup> Entscheidend ist für ihn nicht der Umstand, daß eine „*sinnlich-objektive*“ Theorie des Schönen die Unmittelbarkeit des schönen Gegenstands, also dessen unwillkürliche Erkenntnis voraussetzt, die sie andererseits erst zu begründen sucht. Vielmehr erscheint ihm diese erkenntnistheoretische Situation nur dann problematisch, wenn das ästhetische Urteil als autoritatives Urteil anerkannt wird. Wie es für das ästhetische Projekt der Briefpartner überhaupt gilt, sich von überlieferten Schönheitsbegriffen zu lösen, so soll auch im Einzelfall nichts definitiv schön genannt werden können, das nicht den im Briefwechsel der Freunde noch zu ermittelnden Kriterien genügt.

### **Körners erkenntnistheoretische Vorgaben**

Es ist nun keineswegs so, daß Körner die erkenntnistheoretischen Klippen gänzlich zu umschiffen suchte, im Gegenteil. Seine diesbezüglichen Vorstellungen, denen Schiller, im Gegensatz zu vielen inhaltlichen Aspekten seiner ästhetischen Theorie, wenig Anerkennung gezollt hat, werden im

---

<sup>128</sup>Es sollte Wilhelm von Humboldt sein, der im Verlauf der Kallias-Diskussion immer wieder formale, die Vorgehensweise betreffende Einwände machte und damit Schwachstellen in Körners Konzept aufdeckte, wenn er zum Beispiel gegen Körners Theorie zu bedenken gab: „Denn wenn Sie nun das Princip der Schönheit bestimmt haben, kommen Sie noch immer in die Nothwendigkeit es zu beweisen, und müssen Sie dieß nicht wieder entweder durch Vergleichung mit den Gegenständen thun, die schön sind, oder mit der Empfindung der Schönheit selbst?“ (Humboldt an Körner, 28.3.1794. BwH S. 31.) Gegen Humboldt ließe sich einwenden, daß der Beweis bzw. die Deduktion des Schönheitsbegriffs durchaus nicht als *Vergleich* mit schönen Gegenständen oder Empfindungen durchgeführt werden müßte. Bekanntlich unterscheidet Kant, an dem sich Körner wie Schiller stets orientieren, eine ganze Reihe von Deduktionsformen (wenn auch vornehmlich im Zusammenhang seiner theoretischen Philosophie); darunter findet sich etwa die „subjektive“ Deduktion, die den regulativen Gebrauch der Vernunftideen legitimiert. Allerdings behält Humboldt insofern recht, als er auf einer Klärung der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen Körners insistiert. Die hier unternommene Rekonstruktion dieser Voraussetzungen und der ästhetischen Theorie Körners (nach der Abfolge der Briefe) bleibt ein Versuch.

Brief vom 4. Februar 1793 in zwei Schritten entwickelt. Weil auch Körners Hauptaugenmerk auf den „stofflichen“ Kriterien des Schönen liegt, und weil der Entwurfcharakter dieses Briefs gerade seine erkenntnistheoretischen Annahmen schwer verständlich macht, bedarf es hier einiger Ergänzungen – nicht zuletzt deshalb, weil es die unvermittelbaren erkenntnistheoretischen Voraussetzungen Schillers und Körners waren, die sich am Ende als entscheidende Differenz zwischen den beiden Briefpartnern erweisen sollten.

Mit einer Wendung gegen die Ästhetik der Leibniz-Wolffschen Schule hebt Körner die Bedeutung der subjektiven Wahrnehmung für jedes ästhetische Urteil hervor. Der schöne Gegenstand darf nicht wie ein Naturprodukt analysiert und auf seine spezifischen Merkmale hin bestimmt werden, sondern als Produkt spontaner, synthetischer Verstandestätigkeit. Auch das objektive ästhetische Urteil gründet auf subjektiven, wenn auch unwillkürlichen Operationen des Erkenntnisvermögens. Den Unterschied zu ausschließlich subjektiven ästhetischen Urteilen sucht Körner deshalb zunächst auf der subjektiven Seite jeder ästhetischen Vorstellung. Die „unwillkürliche“ Vorstellung erweist sich hier als das Ergebnis einer von individuellen Besonderheiten ungetrübten, methodischen Wahrnehmung. Zum Vergleichsmaßstab einer methodischen Gewinnung ästhetischer Urteile wählt Körner die theoretische Erkenntnistätigkeit. Die Methode, zu anderen unwillkürlichen Klassifikationen als der spezifisch ästhetischen nach Schönheit und Häßlichkeit zu gelangen, liegt in der Natur unseres Erkenntnisvermögens. Körner wendet sich dem urteilenden Subjekt zu und unterteilt die Operationen des Verstandes bei der Betrachtung von Objekten in drei Gruppen: „Unterscheiden“ (Wahrnehmung von Unterschieden an den Objekten), „Klassifizieren“ (an mehreren Objekten werden gemeinsame Unterschiede von anderen Objekten festgestellt) und das Bilden von „Begriffe[n]“. Die Reduktion der Verstandestätigkeit auf diese Reihe von Operationen bedeutet für die Produkte des Verstandes, die Begriffe, eine Reduktion auf das „Objektive, Gegebene, Unwillkürliche“ – den „Stoff des Begriffs“. <sup>129</sup>

Nachdem Körner in der unwillkürlich methodischen Begriffsbildung die subjektive Voraussetzung objektiver Klassifikationen geklärt hat, wendet er

---

<sup>129</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 226. – Die Textstelle gibt einen Hinweis auf den historischen Ort der erkenntnistheoretischen Vorstellungen Körners. Denn dieses Muster der Begriffsbildung entspricht demjenigen vor-kantischer Theorien. Zwar erinnert der von Körner dargestellte Prozeß der Begriffsbildung an die Kantische Theorie der Reflexionsbegriffe, zu denen auch die im folgenden erwähnten Begriffe Stoff und Form gehören. In der transzendentalen Logik Kants sind es aber die reinen Verstandesbegriffe, die Kategorien also, die die Verstandesoperationen der Komparation und Klassifikation begründen und die Objektivität der gewonnenen Begriffe gewährleisten.

sich in einem zweiten Schritt deren objektiver Voraussetzung zu. War es auf der Seite des Subjekts die Willkür, die individuelle Fiktion, die eine objektive Begriffsbildung verhinderte, so sind es auf der Seite der Objekte solche Eigenschaften, die die Objekte nur im Hinblick auf einzelne Individuen, nicht auf das Subjekt der Wahrnehmung schlechthin besitzen. Die Unterschiede, die sich zwischen den Gegenständen unserer Wahrnehmung hinsichtlich ihrer angenehmen oder unangenehmen Wirkung auf unser Empfindungsvermögen ergeben, bilden 'relative' Qualitätsklassen. Diese Klasseneinteilung ist nur insofern objektiv, als sich die angenehme oder unangenehme Wirkung eines Gegenstands unwillkürlich vollzieht und nicht im Belieben des individuellen Subjekts steht. Über die bestimmte Beziehung auf das je individuelle Wahrnehmungssubjekt hinaus ist diese Unterscheidung nicht von Belang. Die Zuschreibung eines Objekts zu einer der Klassen ist insofern subjektiv bzw. relativ, als jeder Mensch zu jeder Zeit unterschiedlich empfindet. Auch von dieser Subjektivität der Begriffe muß abstrahiert werden, um die bloße Objektivität der Objekte zu erreichen. Zu den Eigenschaften, die ein Objekt außerhalb seines Verhältnisses „zum betrachtenden Subjekte“<sup>130</sup> besitzt, zählt auch das spezifische Kräfteverhältnis, das die objektive Grundlage seiner Schönheit bildet.

Betrachtet man isoliert nur die Objekte, so stößt man auf grundsätzliche Parameter, die einen Vergleich der Objekte untereinander ermöglichen; Körner interessiert sich hier vor allem für die Kategorie „Beschaffenheit“. Hinsichtlich der Beschaffenheit unterscheidet er den Stoff, der „aus den einzelnen besondern Merkmalen der Bestandtheile des Objekts“ besteht, und die Form, das ist die „Verbindung dieser Bestandtheile zu einem Ganzen“, die eine „herrschende Kraft“<sup>131</sup> voraussetzt. Ersteres nennt er „Mannichfaltiges“, letzteres die „Einheit“ der Beschaffenheit eines Gegenstandes.

Aus dem bestimmten Verhältnis von herrschender Kraft und einzelnen Elementen ergibt sich, so meint Körner, die Möglichkeit eines Urteils darüber, ob der Gegenstand schön sei:

„Das Uebergewicht der herrschenden Kraft unterscheiden wir von dem Uebergewicht der subordinirten Kräfte, und nennen jenes Schönheit, Vollkommenheit p – dieses Häßlichkeit, Verfall, Unvollkommenheit p[.]“<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup>Ebd.

<sup>131</sup>Ebd.

<sup>132</sup>Ebd.

Körner unternimmt nun die Beweisführung seiner These anhand der Betrachtung konkreter, zunächst einfacher, dann zusammengesetzter Objekte. Unter ihnen ist die Wellenlinie das unmittelbar einleuchtendste Beispiel dafür, was Körner unter Schönheit versteht: die Wellenlinie hat, wie die gerade Linie, eine herrschende Richtung, zeugt aber an ihren Umkehrpunkten von überwundenen auseinanderstrebenden Richtungen, die durch die erkennbare herrschende Richtung besiegt werden.<sup>133</sup> Dabei nimmt Körner allerdings keine gewaltsame, sondern eine „milde Herrschaft der Form“<sup>134</sup> bei gleichzeitiger Berücksichtigung aller Kräfte an. Soweit stimmt Körners Ansatz mit seinem bisherigen Organismusmodell überein. Nun aber führt er am Ende des Briefes eine entscheidende zusätzliche Qualität ein: das Verhältnis der Teile zum Ganzen kann in dreifacher Weise positiv gestaltet sein, von denen aber nur eine schön zu nennen ist:

- „a) entschiedner Sieg über die widerstrebenden Kräfte, in Beziehung auf einen besondern Zweck innerhalb oder ausserhalb des Objekts – Vollkommenheit.
- b) entschiedner Sieg über die widerstrebenden Kräfte, in Beziehung auf den allgemeinen Zweck aller lebendigen Wesen, die Erweiterung ihrer Schranken – Größe. [...]
- c) kaum errungener Sieg mit Gefahr überwältigt zu werden – Schönheit. (Mittellinie) [...]“<sup>135</sup>

Ein auffallend moderner Aspekt an Körners Bestimmung der Schönheit ist seine Hervorhebung der Unentschiedenheit des Siegs der vereinheitlichenden Kraft – der Zustand, in dem das schöne Objekt wahrgenommen wird, erscheint als ein vorläufiger, bedrohter und somit fragwürdiger Moment.

---

<sup>133</sup>Körner rekurriert hier vermutlich auf das siebte Hauptstück der Schrift *Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen* von Wilhelm Hogarth (aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Verbesserter und vermehrter Abdruck. Berlin und Potsdam 1754). Körner erwähnt diese Schrift im Brief vom 18.1.1793 an Schiller und empfiehlt ihm „Hogarth über die Schönheitslinie“ ausdrücklich zur Lektüre (NA Bd. 34, I. S. 218). Hogarth betrachtet verschiedene Erscheinungsformen von Linien und befindet die Schlangenlinie als besonders ästhetisch, weil „sie das Auge auf angenehme Art durch den beständigen Zusammenhang ihrer Mannigfaltigkeit durchführt.“ (Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen. S. 17f.) – Schiller wiederum übernahm exakt dieses Beispiel in seine Abhandlung *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit* (vgl. Beilage zum Brief Schillers an Körner, 23.2.1793. NA Bd. 26. S. 200ff.).

<sup>134</sup>Körner an Schiller, 21.10.1793: „Nur die milde Herrschaft der Form, die sich in Wellenlinien, verschmolzenen Uebergängen der Töne, sanften Bewegungen, fessellosen Gänge der Phantasie äussert, erzeugt Schönheit.“ (NA Bd. 34, I. S. 326.)

<sup>135</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. Ebd. S. 228.

Zudem wird deutlich, daß Körner sich nachdrücklich um eine Abgrenzung von der Vollkommenheitsästhetik Baumgartens und Mendelssohns bemüht; schön soll ein Gegenstand nur dann genannt werden können, wenn er ein harmonisches, gewaltloses Gleichgewicht der Kräfte Stoff und Form aufweist – denn nichts anderes bedeuten die Begriffe ‘Mannigfaltiges’<sup>136</sup> als die „widerstrebenden Kräfte“, und ‘Einheit’ als „die herrschende Kraft“. Hierüber, so gibt er zu, kann allerdings kein allgemeingültiges, mithin objektives Urteil<sup>137</sup> gefällt werden, da unterschiedliche „Urtheile über die Frage ob die herrschende Kraft oder die widerstrebenden Kräfte das Uebergewicht haben“<sup>138</sup> möglich seien und es sich hierbei um ein Geschmacksurteil handle.

Was Körner mit dem Begriff des kaum errungenen Sieges behauptet, ist die freiwillige – das kann hier nur bedeuten, die aus der Natur des Gegenstandes sich ergebende –, natürliche und zwanglose Übereinstimmung des Mannigfaltigen (des Stoffes) mit dem Einheitlichen (der Form)<sup>139</sup> als Bedingung für Schönheit.

Mit dem Element der Freiwilligkeit, die als Objektivation der Freiheit zu verstehen ist, führt Körner eine entscheidende neue Kategorie in die Diskussion ein.<sup>140</sup> Diese Wendung bestätigt sich in dem Begriff der „Sympathie“, mit dem Körner das „Gefallen des Schönen“<sup>141</sup> zu erklären sucht. In der Wahrnehmung des Schönen erleidet das Subjekt offenbar den Streit der herrschenden und elementaren Kräfte mit, der das Leben „in den äussern Objekten“<sup>142</sup> bestimmt. Es erlebt den Sieg der herrschenden Kraft wie des-

---

<sup>136</sup>Die Setzung, der Stoff sei gleichbedeutend mit dem Mannigfaltigen, hatte auch Kant vorgenommen: bei ihm ist das Mannigfaltige der Stoff einer Erscheinung, die mittels der Sinne vom Verstand wahrgenommen und dann zur Erkenntnis weiterverarbeitet wird.

<sup>137</sup>Es wurde bereits zu Beginn des Kapitels darauf hingewiesen, daß Schiller und Körner den Terminus „allgemeingültiges Urteil“ nicht im Sinne Kants als intersubjektiv, sondern als Synonym für „objektiv“ verwenden.

<sup>138</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 228. – Über die Möglichkeit unterschiedlicher Urteile siehe auch Körner an Schiller, 25.11.1793. (Ebd. S. 399ff.)

<sup>139</sup>Die ‘klassische’ Grundformel der Einheit in Mannigfaltigkeit brachte Körner, wie in den Kapiteln über Musik sowie im Kapitel über Körners *Wilhelm-Meister*-Kritik zu lesen sein wird, noch verschiedentlich zur Anwendung. Er präziserte sie nochmals im Schreiben an Schiller vom 29.12.1800. (NA Bd. 38, I. S. 396f.)

<sup>140</sup>Die Sekundärliteratur beurteilt den Einfluß der Thesen Körners auf Schiller höchst unterschiedlich: „The effect of Körner’s deduction on Schiller’s own thinking was definitely minimal.“ (Camigliano: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. S. 94.) – Vgl. hingegen T. Ch. Michaelis: „Es ist nicht zu verkennen, daß der neue Anstoß, den Körner Schiller durch den Brief vom 4. Februar gab, ihn vielmehr erst auf die Deduktion hingeleitet hat.“ (Über Schillers Kallias. Berlin 1882. S. 6.)

<sup>141</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 228.

<sup>142</sup>Ebd.



sen beständige Bedrohung selbst. Die Anteilnahme am schönen Objekt gleicht der Sympathie unter Subjekten; Körners Andeutungen scheinen die Erfahrung des schönen Gegenstands als eines freien Subjekts bereits zu implizieren.

Körner weicht an dieser Stelle deutlich von seiner früheren Position ab; im Schreiben vom 8. Mai 1785 hatte er dem Stoff eine inferiore Bedeutung, der durch den Künstler gewählten Form eine überragende Rolle zugewiesen:

„Jeder große Künstler muß mit unumschränkter Macht über den Stoff herrschen, aus dem er seine Welten schafft, oder wodurch sich sein Genius verkörpert. [...] Wehe dem, der noch mit widerspänstigen Elementen zu kämpfen hat, wenn ihn eine begeisternde Idee durchglüht!“<sup>143</sup>

War es auch damals noch nicht um die Analyse des schönen Gegenstandes gegangen, so ist doch bemerkenswert, wie radikal Körner frühere Positionen aufgibt, um nun, innerhalb seines theoretischen Entwurfes, ein freiwilliges, zwangloses Gleichgewicht zwischen Stoff und Form als Bedingung des Schönen einzufordern. So führt er in einem späteren Kallias-Brief noch deutlicher aus:

„Besteht das Ganze aus lebendigen Bestandtheilen, in denen das freye Spiel der einzelnen Kräfte zu einer Idee zusammenstimmt [...], so ist das Objekt schön. [...] Zwang der Form gegen den Stoff giebt Härte.“<sup>144</sup>

Als Wilhelm von Humboldt einige Monate später Körners Konzept der freiwilligen harmonischen Übereinstimmung von Stoff und Form kennenlernte, zeigte er sich begeistert:

„Daß das Princip der Schönheit ein Zustand des Gleichgewichts ist, ist nicht nur selbst ein sehr schöner, sondern auch ein sehr wahrer Gedanke. Ich ziehe ihn sogar der Schillerschen Bestimmung: Freiheit weit vor, da Freiheit (in diesem Sinne Herrschaft der Form) die Unterdrückung und den erzwungenen Gehorsam der Materie nicht aus-

---

<sup>143</sup>Körner an Schiller, 8.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 68. – Natürlich spricht diese Passage noch ganz die Sprache der Genie-Zeit; von hier aus wird aber deutlich, wie grundsätzlich Körner die Umwertung des Verhältnisses Stoff-Form später vornimmt.

<sup>144</sup>Körner an Schiller, 21.10.1793. NA Bd. 34, I. S. 326.

schließt, hingegen Gleichgewicht ein freiwilliges Uebereinkommen oder wenigstens eine gleiche Kraft anzeigt.“<sup>145</sup>

Damit ist das Herzstück des Körnerschen Konzeptes bereits beschrieben: es läuft auf einen Kernsatz der klassischen Ästhetik, „Einheit in Mannigfaltigkeit“<sup>146</sup>, hinaus und steht damit – und das hat die Forschung mit ihrer Fokussierung auf Schiller nie gesehen – Moritz und Goethe<sup>147</sup> weitaus näher als Schiller. Dennoch ist das Element der Freiheit, das Körner der Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen beigelegt haben wollte, nicht zu unterschätzen; ob er mit seinem Modell von vornherein, noch bevor er Schillers Formel kannte, ganz in der Nähe der Schillerschen Bestimmung „Freiheit in der Erscheinung ist Schönheit“<sup>148</sup> stand, wie Marie Braeker behauptet, erscheint fraglich.<sup>149</sup>

Körners Ausführungen zu der – bereits von Schiller im Zusammenhang des Schönheitsbegriffs verwendeten – Figur des „Widerstands“ lassen jene Tendenz seiner Argumentation erkennen, in der sowohl die Einflußnahme auf Schiller wie die theoretischen Differenzen zwischen den Briefpartnern gründet. Schiller spricht in seinem ersten Brief von der „logische[n] Natur“ des Objekts, die die Schönheit zu überwinden habe.<sup>150</sup> Gegen den Widerstand dieser „logischen Natur“ setzt sich die Schönheit als „Form einer Form“<sup>151</sup> an ihrem Objekt durch; sie ist geformte Vollkommenheit. Dieses seinerseits wieder formale Verhältnis zwischen Schönheit und Vollkom-

---

<sup>145</sup>Humboldt an Körner, 28.3.1794. BwH S. 31. – Daß Humboldt Schiller hinsichtlich des Freiheitsbegriffes gründlich mißversteht, hat Körner vermutlich zur Kenntnis genommen, aber nie korrigiert.

<sup>146</sup>U.a. hatte Baumgarten die Formel der „Einheit in Mannigfaltigkeit“ in seine *Metaphysica* aufgenommen: „Si plura simul sumpta unius rationem sufficientem constituunt, consentiunt. Consensus ipse est perfectio, et unum in quod consentitur, ratio perfectionis determinans.“ (Zit. nach: Armand: *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*. S. 18.)

<sup>147</sup>Vgl. das Kapitel *Einheit und Kontinuität bei Goethe* bei Elisabeth M. Wilkinson und Leonard A. Willoughby (Goethe – Dichter und Denker. Frankfurt a.M. 1974). – Wie Katharina Mommsen gezeigt hat, ist es vor allem die Bedeutung der Philosophie Kants für Schillers Ästhetik, die Goethes grundsätzlich ablehnende Haltung begründete. Gegen Ende seines Lebens deutete er die Ästhetik Schillers gar als Ursache für den Rückfall der Zeitgenossen in die Epoche des Rationalismus, den er durch sein eigenes Werk schon überwunden glaubte (Mommsen: *Goethe über die schädigende Wirkung der Schillerschen Dichtungstheorie*. In: Wittkowski [Hrsg.]: *Friedrich Schiller*. S. 387-396).

<sup>148</sup>Braeker: *Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen*. S. 14.

<sup>149</sup>Bemerkenswert ist aber die Tatsache, daß Schiller in seiner großen Abhandlung über das Naturschöne ähnliche Beispiele für schöne Gegenstände wählte wie Körner, darunter auch die erwähnte Wellenlinie.

<sup>150</sup>Vgl. Schiller an Körner, 25.1.1793. NA Bd. 34, I. S. 176.

<sup>151</sup>Ebd.

menheit verwandelt sich in Körners Antwort zu einem objektiven, dynamischen, zeitlich bestimmten Verhältnis von Kräften. Seine Transformation des Widerstandsbegriffs gibt damit der Forderung Schillers nach einer „sinnlich-objektiven“ Theorie des Schönen eine entschiedene Richtung – zugleich aber stellt sie eine Interpretation des Schillerschen Entwurfs dar, die diesem nach Schillers Selbstverständnis widerspricht.

### Schillers Brief vom 8. Februar 1793

Im Verlauf des Briefwechsels konkretisierte Körner sein Konzept und erweiterte es nach verschiedenen Seiten, zuvor aber mußte er sich gegen scharfe Kritik des Freundes zur Wehr setzen: Schiller behauptete im Antwortschreiben vom 8. Februar, Körner komme seinen eigenen Ansichten unbewußt nahe, verwende aber zu unbestimmte Begriffe, um sie nicht nur ästhetisch, sondern „logischdeutlich“<sup>152</sup> beweisen zu können. Vor allem zielt Schillers Kritik weniger inhaltlich als formal darauf, daß Körner dem Beurteilungsverfahren einen Begriff unterlege, den der „herrschenden Kraft“ bzw. der „Einheit“ – ganz ähnlich den Verfechtern der Vollkommenheitsästhetik, wogegen sich Schiller mit Kant verwahrt:

„Nun hat Kant darinn offenbar Recht, daß er sagt, das Schöne gefalle ohne Begriff; ich kann ein schönes Objekt lange vorher schön gefunden haben, ehe ich nur entfernt im Stande bin, die Einheit seines Mannichfaltigen anzugeben, und zu bestimmen, was die herrschende Kraft an demselben ist.“<sup>153</sup>

Aus der Annahme, Schönheit müsse ohne Begriff gefallen, folgert Schiller mit Kant, daß Schönheit nicht im Bereich der theoretischen, sondern in dem der praktischen Vernunft anzusiedeln sei. Schiller beginnt von hier aus seine Deduktion des Schönen, als deren Ergebnis er die Definition „Schönheit also ist [...] Freiheit in der Erscheinung“<sup>154</sup> präsentiert: im schönen Kunstwerk tritt uns unser freies, d.h. aus sich selbst bestimmtes sittliches Wesen am

---

<sup>152</sup>Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 177. – Zu Schillers eigenen Schwierigkeiten mit der Trennung des Logischen vom Ästhetischen bei der Bestimmung des Schönen siehe Andreas Wirth (Das schwierige Schöne. S. 89).

<sup>153</sup>Ebd. S. 178. – Schiller recurriert hier auf den sechsten Paragraphen der *Kritik der Urteilskraft*, in dem Kant mit der Kapitelüberschrift definiert: *Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.* (KdU § 6. S. 288. A 17, B 17.)

<sup>154</sup>Ebd. S. 183. – Da sich diese Arbeit vor allem um eine Analyse der Schönheitslehre Körners bemüht, muß auf eine ausführliche Erläuterung der Schillerschen Deduktion verzichtet werden.

sinnlichen Gegenstand zur Anschauung gelangt entgegen<sup>155</sup>, wobei der Gegenstand der Einbildungskraft nur frei erscheint.

Ungeachtet seiner Kritik nimmt Schiller Körners Begriff der Kraft wenigstens vorübergehend auf. Mit der „selbstbestimmenden Kraft“ taucht damit auch in Schillers Ausführungen eine objektive Entsprechung zu der Vernunftthandlung auf, durch die dem schönen Gegenstand Vernunftähnlichkeit geliehen wird. Überdies folgt Schiller dem Körnerschen Entwurf zunächst auch in methodischer Hinsicht. Nachdem er die möglichen Verhaltensweisen des Menschen gegenüber der Natur – Empfindung, Bestimmung, Vorstellung –, dann seine Vorstellungsweisen (Beobachtung, Betrachtung), seine Betrachtungsweisen (leidende und tätige Betrachtung) und schließlich zwei Vernunftformen (theoretische und praktische Vernunft) unterschieden hat, folgt, wie in Körners Brief, der Schluß auf die materielle Entsprechung zu den Verstandes- bzw. Vernunftoperationen. Zweierlei Materien und zweierlei Vernunftformen verbinden sich zuletzt zu einer vierfachen Klassifikation der vorgestellten Erscheinung.<sup>156</sup>

Insbesondere diese methodische Ähnlichkeit gibt Anlaß, an der Berechtigung der Schillerschen Kritik zu zweifeln: wie Körners Ergebnisse des Briefs vom 4. Februar 1793 als versuchte Realisierung der von Schiller geplanten „sinnlich-objektiven“ Theorie des Schönen verstanden werden können, so erscheint Körners Verfahren, zu objektiven Grundlagen eines ästhetischen Urteils zu gelangen, als Entwurf zu der geforderten Deduktion des Schönen.

Das deduktive Verfahren als solches rechtfertigt noch nicht Schillers Vorwurf einer Wiedereinsetzung der Vollkommenheitsästhetik. Zum einen

---

<sup>155</sup>Fritz Heuer erläutert Schillers Theorie der Schönheit vor dem Hintergrund der Geschichte des Darstellungsbegriffs. In den Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts lassen sich demnach drei Aspekte von Darstellung ermitteln, die in Schillers Ästhetik aufgenommen und im Rahmen einer transzendentalphilosophischen Theorie der Schönheit modifiziert wurden. Diese Aspekte sind: der von jeder Darstellung festgelegte „Anschauungsraum“; der Gegenstand der Darstellung; das Subjekt, dem sich etwas darstellt – die mögliche Selbsterfahrung in der Erfahrung des Schönen. (Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst. Köln und Wien 1970.) – Karl Menges hebt an der Schillerschen Formel hervor, daß sie Kants transzendente Symbolfunktion der Kunst durch eine im Empirischen begründete Zeichenrelation ersetze. Die anthropologische und politische Dimension der späteren ästhetischen Schriften gründe in dieser „semiotischen Grundeinstellung“ (vgl. Schönheit als Freiheit in der Erscheinung).

<sup>156</sup>Vgl. Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 182f. – Schillers Klassifikation legt den Schluß nahe, daß die geplante Analytik des Schönen als vierte Vernunftkritik – im Anschluß an die drei transzendentalen Analytiken, die die Grundlagen der drei Kritiken Kants bilden – verstanden werden soll (vgl. Heuer: Zu Schillers Plan einer transzendentalphilosophischen Analytik des Schönen. S. 90-132).

werden die objektiven Merkmale des Schönen in Körners erstem Brief nicht aus reiner Vernunft, sondern, wie gezeigt wurde, aus den Verstandesoperationen deduziert. Zum anderen ist es gerade die Unbestimmtheit der Körnerschen Begriffe – worauf der erste Vorwurf Schillers zielte –, die eine Festlegung seiner Theorie auf die Tradition der Vollkommenheitsästhetik nicht zu erlauben scheint.

Wie Schiller richtig bemerkt, gründet Körner die „Idee einer herrschenden Kraft auf die eines Ganzen, auf den Begriff der Einheit des Verbundenen“<sup>157</sup>. Den Begriff des Ganzen bzw. der Einheit glaubt Körner aus einer „isolierten“ Betrachtung der Objekte unabhängig von ihrem Verhältnis zum betrachtenden Subjekt gewinnen zu können. Die Hinwendung zu den „isolierten“ Objekten der Verstandesoperationen (gewissermaßen den Phänomenen an sich) wird dann durch ein Argument fortgesetzt, das sich von den vorangegangenen Unterscheidungen (Größe, Beschaffenheit und Verhältnis der Objekte; Stoff und Form der Beschaffenheit) deutlich abhebt. Körner schließt nämlich von einem gegebenen Objektganzen auf eine „herrschende Kraft“<sup>158</sup> als Voraussetzung dieses Ganzen; er schließt von der Einheit des Objekts auf einen Prozeß der Vereinheitlichung. Es folgt eine Spekulation über die möglichen Strukturen dieses Vereinheitlichungsprozesses. Wie zuvor der Schluß von den objektivierenden Verstandesoperationen auf die isolierten Objekte besitzt auch dieser letzte Schluß nicht die Überzeugungskraft einer Begriffsanalyse. Schillers Vorwurf, Körners Theorie unterstelle die begriffliche Erkennbarkeit der (vollkommenen oder defizitären) Objekteinheit, ist aber gerade deshalb unberechtigt. Das Spiel der herrschenden und der subordinierten Kräfte betrifft offenbar eine Sphäre, die der begrifflichen Erkenntnis auf doppelte Weise verschlossen bleibt. Einerseits versteht Körner das Verhältnis zwischen der „erhaltenden Kraft“ und dem „Chaos der Elemente“ als ein ‘ideelles’ Kräfteverhältnis; die Deduktion der begrifflichen Bestimmungen des Objekts soll in der Folge bei diesen übergeordneten Ideen beginnen. Andererseits beschreibt Körner auch die mögliche Einsicht in diesen Bereich als eine unbegriffliche Erkenntnisform. Der Gegensatz der inneren Kräfte des Objekts wird nur „bemerkt“ und „betrachtet“. Er erschließt sich dem Subjekt, wenn überhaupt, nur in der Weise der Anschauung – oder einer ungeklärten Verbindung von Anschauung und Denken.

---

<sup>157</sup>Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 177.

<sup>158</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 226.

### Körners Brief vom 15. Februar 1793

In seinem Antwortschreiben vom 15. Februar 1793<sup>159</sup> setzte Körner der formalen Kritik des Freundes, er unterlege der Schönheit einen Begriff, ein ebenso formales Argument entgegen:

„Aber wenn wir uns gleich in dem Moment der angenehmen Empfindung die Bedingungen des Wohlgefallens nicht deutlich denken, hindert uns dieß diese Bedingungen aufzusuchen?“<sup>160</sup>

Körner verdeutlicht seine These am Beispiel des harmonischen Klangs: Es seien bestimmte, objektive Zahlenverhältnisse, die dem als schön empfundenen Klang zugrunde liegen und uns veranlassen, ihn schön zu finden, ohne gleichzeitig diese Zahlenverhältnisse als Grundlage der Schönheitswahrnehmung zu erkennen. Dennoch, so behauptet er, können die Zahlenverhältnisse als objektive Bedingung schönen Klangs bestimmt werden.

Den Kern der formalen Kritik Schillers (an der 'logischen Deutlichkeit' des Körnerschen Schönheitsbegriffs) trifft Körners Verteidigung nicht: die aus Schillers Sicht notwendige Zuständigkeit ausschließlich der praktischen Vernunft. Diese Ansicht resultiert – ungeachtet der Opposition zu Kant – aus der kritischen Auffassung, die Schönheit liege allein im rezipierenden Subjekt, nämlich in dessen „Rührung“. Körners Beispiel der harmonischen Klangverhältnisse kann auch insofern nicht als Gegenargument gelten, als Schiller das praktische Prinzip und keinen (nach Kantischem Verständnis) *bestimmten Begriff* der Schönheit sucht. Die Realisationsformen dieses Prinzips können nach Schillers Verständnis zweifellos auch harmonische Klangverhältnisse sein.

An den eigenen Ausführungen bemängelt Körner selbst die bildliche Ausdrucksweise, durch deren Gebrauch die Bestimmtheit und Klarheit aufgeopfert würde. Zunächst rechtfertigt er diesen Gebrauch erneut mit dem Hinweis auf eine noch unfertige Theorie:

---

<sup>159</sup>Camigliano mißt diesem Schreiben größte Bedeutung bei: „Körner's response of February 15, 1793, was perhaps his most important and influential letter during this 'Kallias'-period. His remarks were of obvious concern to Schiller, who not only defended himself against Körner's objections, but devoted the remainder of his letter of February 18 to further explications of those very same objections.“ (Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. S. 96.) – Diese Ansicht ist selbst unter dem Aspekt der Einflußnahme auf Schiller nicht nachvollziehbar.

<sup>160</sup>Körner an Schiller, 15.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 228f. – Schiller knüpfte in dem darauffolgenden Brief noch einmal an den formalen Disput an: „[...] muss ich anmerken, daß ich einen Begriff von der Schönheit zu geben, und durch den Begriff der Schönheit gerührt zu werden für zwey ganz verschiedene Dinge halte.“ (Schiller an Körner, 18. und 19.2.1793. NA Bd. 26. S. 190.)

„Aber was ich selbst noch nicht klärer gedacht habe, konnte ich Dir nur durch diese Analogien mit gewissen gangbaren Bildern der Phantasie andeuten.“<sup>161</sup>

Die folgenden Bemerkungen lassen an diesem Eingeständnis bloßer Unzulänglichkeit zweifeln. Wie in seinem ersten Brief betont Körner die Notwendigkeit einer Theorie der Schönheit, die die verbreitete Willkürlichkeit und Relativität ästhetischer Begriffe vermeidet. Ausdrücklich verbindet er nun den Gegensatz willkürlicher und unwillkürlicher Begriffe mit demjenigen zwischen der induktiven und der deduktiven Bestimmung eines Begriffs. Um die Willkürlichkeit und Zufälligkeit seiner ästhetischen Begriffe zu vermeiden, wählt Körner das deduktive Verfahren. Wo liegt der Ausgangspunkt seiner Deduktion?

„Kants Warnungen über die Grenzen der reinen Vernunft dürfen uns nicht abhalten. Sie dient uns bloß zum regulativen Gebrauch. Wir maßen uns nicht an, etwas durch sie zu erkennen. Sie soll uns bloß Gründe liefern, den erkannten (durch Erfahrung gegebenen) Stoff zu ordnen. Dadurch wird sie für uns praktisch in einem weitem Sinne, als Kant diesen Ausdruck gebraucht.“<sup>162</sup>

Fügt man diese Bemerkung den erkenntnistheoretischen Ausführungen des ersten Briefs hinzu, so zeichnet sich eine Theorie ab, die die regulative Bedeutung der Ideen mit ihrer Funktion für eine Deduktion ästhetischer Begriffe verbindet. Die „Ordnung“ des durch Erfahrung gegebenen Stoffs entspricht hier der „Klassifikation“ des ersten Briefs. Das Ergebnis dieses – von individuellen Unterschieden der erkennenden Subjekte befreiten – Prozesses sind „unwillkürliche“ Begriffe. In den Bereich ästhetischer Begriffsbildung fallen etwa die nach Zahlen bestimmten Proportionen, auf denen die Harmonie eines Akkords beruht. Körner spricht hier von der „Kenntniß der nächsten Bedingung der Schönheit“<sup>163</sup>. Von der nächsten, hinsichtlich ihrer begrifflichen Erkenntnis unproblematischen Bedingung unterscheidet er, mit Blick auf seine Darstellung der inneren Kräfteverhältnisse der Objekte, „entferntere“ Bedingungen. Für diese, die eigentlich gesuchten Bedingungen, findet er nur bildliche Ausdrücke. Zu den „nächsten Bedingungen“ der Schönheit verhalten sich die entfernteren Bedingungen wie das Allgemeine zum Besonderen. Die deduktive Ermittlung der „nächsten Bedingungen“ nimmt den absteigenden Weg „vom Allgemeinsten [den Kräfteverhältnissen

---

<sup>161</sup>Körner an Schiller, 15.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 229.

<sup>162</sup>Ebd.

<sup>163</sup>Ebd.

im Objekt; Anm. d. Verf.] zum weniger allgemeinen<sup>164</sup> (etwa der harmonischen Proportionen). Die Deduktion ästhetischer Begriffe vollzieht sich als Suche nach der jeweiligen Realisationsform des Gegensatzes und Ausgleichs zwischen vereinheitlichender Kraft und dissoziierenden Kräften.

Die Bedingungen der Schönheit lassen sich aber nicht nur nach dem Grad ihrer Allgemeinheit, die ihnen entsprechenden Begriffe nicht nur nach der Stellung innerhalb der Deduktion unterscheiden, sondern auch nach dem Grad ihrer Bestimmtheit. Mit zunehmender Allgemeinheit verringert sich die Bestimmtheit der ästhetischen Begriffe; die höchsten Bedingungen sind, wie Schiller moniert, „bloß geahndete“<sup>165</sup> Ideen. Die Bestimmtheit dieser höchsten Bedingungen bleibt ein Ideal der Begriffsbildung.

Der logischen Schwierigkeit, die aus dem Umstand entsteht, daß die näheren ästhetischen Bedingungen aus einem noch unbestimmten Prinzip deduziert werden sollen, begegnet Körner mit dem Hinweis auf die regulative Funktion dieses Prinzips. Die Bestimmung der ästhetischen Ideen ist das Motiv und regulative Ideal der Begriffsbildung – und vollzieht sich idealiter auf dem Weg der Induktion, dem Aufstieg vom Besonderen zum Allgemeinen. Allerdings ist es keine empirische Induktion, an die Körner hier denkt; bei der empirischen Induktion, die den Bestimmungsgrund ausschließlich dem durch Erfahrung gegebenen Stoff entnimmt, „fürchten wir das Willkürliche (Relative)“<sup>166</sup>. Die durch die zu bestimmenden Ideen geleitete und geordnete Erfahrung enthält dagegen einen Bestimmungsgrund außerhalb ihres Gegenstandsbereichs. Diese Abhängigkeit von einem selbst noch unbestimmten Bestimmungsgrund impliziert allerdings auch die Vorläufigkeit der nächsten ästhetischen Bestimmungen:

„Wir maßen uns nicht an etwas durch sie [durch reine Vernunft; Anm. d. Verf.] zu erkennen.“<sup>167</sup>

Erst mit der Erkenntnis des Prinzips der Deduktion ist auch die Deduktion der ästhetischen Begriffe vollständig.

An dieser Stelle ist der Einfluß der Schillerschen Ableitung des ästhetischen Urteils aus praktischer Vernunft – trotz Körners Kritik<sup>168</sup> – unübersehbar. Denn durch ihre regulative Funktion erhalten die noch unbestimmten Ideen für uns eine ‘praktische’ Bedeutung. Es ist diese praktische Bedeutung

---

<sup>164</sup>Ebd.

<sup>165</sup>Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 177.

<sup>166</sup>Körner an Schiller, 15.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 229.

<sup>167</sup>Ebd.

<sup>168</sup>Vgl. Körner an Schiller, 4.2.1793. Ebd. S. 225f.



der Ideen, die Körner veranlaßt, zum Anfang seiner Argumentation im ersten Brief, der Analyse der Verstandesoperationen, zurückzukehren. Schillers Unterscheidung von leidendem und tätigem Verhalten gegen die Natur, seine Bestimmung der praktischen Dimension des Erkennens wird nun mit den eigenen Überlegungen verknüpft. Wie schon in seinem ersten Antwortbrief zeigt sich Körner hier als der bessere, zumindest produktivere Leser von beiden.

Im ersten Brief war es die Disziplinierung der Verstandesoperationen, ihre Reduktion auf Merkmalsunterscheidung und Klassifikation, die vor der Willkür theoretischer wie ästhetischer Urteile bewahren sollte. Angestrebt wurde die Wahrnehmung eines „allgemeine[n] und dauernde[n] Schein[s]“<sup>169</sup>, das objektive Getäuschtwerden des von seinen Fiktionen befreiten Erkenntnisvermögens. In seinem zweiten Brief hingegen betont Körner, aus der Gewißheit eines praktischen Prinzips der Erkenntnis heraus, gerade das produktive Moment der Verstandesoperationen. Bewußtsein, Empfindung, Anschauung entstehen aus einem tätigen Verhalten gegenüber dem Stoff der Erkenntnis. Das erkennende Subjekt muß sich der Masse des auf ihn einwirkenden Stoffs und der Gewalt eines „einzigen TotalEindruck[s]“<sup>170</sup> durch Unterscheidungen erwehren.

Die Objektivität dieser Unterscheidungen, so kann hier ergänzt werden, wird diesmal durch die regulative, praktische Funktion des „höhere[n] Prinzip[s]“, das „freilich noch zu finden“<sup>171</sup> ist, gesichert. Körner kennzeichnet dieses Prinzip am Ende mit formelhaften Ausdrücken, in denen unschwer seine Theorie der Kräfte wiederzuerkennen ist:

„Der Unterschied des Positiven und Negativen – des Beharrlichen in der Verbindung und des Trennenden [...]“<sup>172</sup>

Von der deutlichen Erkenntnis dieses Unterschieds erwartet er „eine ebenso evidente Auflösung gewisser aesthetischer Probleme als der mathematischen“<sup>173</sup>. Der Wechsel von Verbindung und Trennung, Einheit und Dissoziation bestimmt zuvor schon die Skizzierung grundlegender Erfahrungsformen und der ihnen entsprechenden Objektkategorien. Wiederum sieht sich Körner berechtigt, von der formalen (subjektiven) Seite auf die stoffliche Seite der Erfahrung zu schließen; die Wahrnehmung einzelner Objekte und Objektklassen und ihr ‘Hervorheben’ aus der Stoffmasse sind identische

---

<sup>169</sup>Ebd. S. 226.

<sup>170</sup>Körner an Schiller, 15.2.1793. Ebd. S. 230.

<sup>171</sup>Ebd. S. 229.

<sup>172</sup>Ebd. S. 230.

<sup>173</sup>Ebd.

Prozesse. Die (in Kants Formulierung) an einem 'Objekt überhaupt' wahrgenommenen bzw. gesetzten Schranken sind Körner zufolge die der Anschauungsformen Raum und Zeit und der – als äußeres Kräfteverhältnis gedeuteten – Realität bzw. Qualität des Objekts. Körner beendet seinen Brief mit der Bemerkung: „Hier ist mir noch zu vieles zu dunkel und ich breche ab.“<sup>174</sup> Schiller allerdings sollte in diesem vorläufigen Dunkel nur Mißverständnisse seiner eigenen Theorie entdecken.

### Folgenreiche Kritik an Schiller

Im Anschluß an seine Verteidigung erhebt Körner seinerseits zwei Einwände gegen Schillers Theorie: zum einen erkennt er das Prinzip der „Freiheit in der Erscheinung“ ganz und gar nicht als objektives Prinzip an:

„Dein Princip der Schönheit ist bloß subjektiv; es beruht auf der Autonomie [sic], welche zu der gegebenen Erscheinung hinzugedacht wird.“<sup>175</sup>

Zum anderen mißfällt Körner die (vermeintliche) Herleitung der Schönheit aus Sittlichkeit:

„Nur möchte ich nicht gern die Schönheit aus der Sittlichkeit, sondern lieber diese aus jener, und beyde aus einem höhern Princip deduciren.“<sup>176</sup>

Eine Deduktion der Schönheit aus Sittlichkeit war keineswegs Schillers Absicht gewesen.<sup>177</sup> Körner interpretiert die Tatsache, daß Schiller die Schönheit der praktischen Vernunft subsumierte<sup>178</sup>, fälschlich als Ableitung der Schönheit aus Sittlichkeit. Mit einigem Recht aber spricht Körner Schillers Schönheitsdefinition Objektivität ab. Schiller hatte weder ein objektives Merkmal am Objekt selbst benannt, noch ein solches, das den Betrachter ob-

---

<sup>174</sup>Ebd.

<sup>175</sup>Ebd. S. 228.

<sup>176</sup>Ebd. S. 229.

<sup>177</sup>Helmut Koopmann registriert eine Akzentverschiebung zwischen den Kallias-Briefen und den späteren ästhetischen Schriften hinsichtlich ihrer Behandlung der Autonomie des Schönen. Die Bedeutung der Analogie des Ästhetischen und Sittlichen wird demnach zunehmend verringert; das Ziel dieser Abwertung ist der Nachweis einer Autonomie der Schönheit *an sich* und um ihrer selbst, nicht um jener analogen Beziehung willen (vgl. 'Bestimme Dich aus Dir selbst.' S. 202-216).

<sup>178</sup>Schon für Kant stellt die ästhetische Erfahrung eine Sonderform menschlicher Erkenntnis, ein Zusammenwirken von unteren und oberen Verstandesvermögen in freiem Spiel dar, insofern sie „kein bestimmter Begriff [...] auf eine besondere Erkenntnißregel einschränkt.“ (KdU § 9. S. 296. A 29, B 29.)

ektiv dazu veranlassen würde, Freiheit in der Erscheinung am Objekt zu erkennen.<sup>179</sup>

Einen weiteren Aspekt kritisierte Körner, mit dem er offensichtlich einen wunden Punkt in Schillers Theorie traf und erhebliche Modifikationen in dessen Konzept auslöste: er drang auf eine genauere Bestimmung des Begriffes „Natur des Wesens“<sup>180</sup>, den er nach Schillers bisherigen Ausführungen als unscharf vom Begriff des Naturzweckes getrennt erkannte. Körner rekurriert an dieser Stelle auf Schillers Begriff der „reinen Selbstbestimmung“ und benennt das Verhältnis von ‘auton’ und ‘heteron’, von ‘Selbst’ und ‘Nichtselbst’, als Paradigma für reine Selbstbestimmung. Daraufhin konkretisiert Schiller seinen Naturbegriff und führt als das von Körner geforderte *heteron* den Terminus „Technik“ bzw. „Kunstmäßigkeit“ ein: Schön soll ein Ding genannt werden können, wenn es „Natur in der Kunstmäßigkeit“<sup>181</sup> aufweist, das heißt, wenn der Grund seiner Technik, also seiner Form, in ihm selbst liegt. Schiller definiert:

„Was ist also Natur in der Kunstmäßigkeit? [...] Sie ist die reine Zusammenstimmung des innern Wesens mit der Form, eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist.“<sup>182</sup>

Körner erkannte nicht, daß diese Formel seiner eigenen Konzeption der freiwilligen Übereinstimmung von Stoff und Form entgegen kam. Er mo-

---

<sup>179</sup>Schiller stimmte Körners Einwand, bislang noch kein objektives Merkmal benannt zu haben, uneingeschränkt zu: „Vorläufig bemerke ich nur 1) Daß mein Princip der Schönheit biß jezt freilich nur subjectiv ist, weil ich bißher ja nur aus der Vernunft selbst heraus argumentirte und mich auf die Objekte noch gar nicht einließ.“ (Schiller an Körner, 18. und 19.2.1793. NA Bd. 26. S. 190.) – Wie Wolfgang Düsing gezeigt hat, glaubte Schiller später in der ‘freien Bewegung’ das objektive Merkmal des Schönen gefunden zu haben. (vgl. Schillers Idee des Erhabenen. Diss., Köln 1967. S. 99ff.) An Körner schrieb Schiller am 5.5.1793: „Ueber meine Schönheitstheorie habe ich unterdeßen wichtige Aufschlüsse erhalten, und ein bejahendes objectives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung ist nun gefunden.“ (NA Bd. 26. S. 240.) – Ein ungelöstes Problem blieb dann allerdings weiterhin die genaue Struktur der freien Bewegung. Für Wolfhart Henckmann, der das ästhetische Urteil von der Kantischen Konzeption des „analogon rationis“ und der mit ihr verknüpften Subjektivierung des Ästhetischen befreien will, weist der Schönheitsbegriff der Kallias-Briefe bereits in diese Richtung. Die Schillersche Formel benennt ihm zufolge die objektive Bedingung der „ästhetischen Situation“, aus der das ästhetische Urteil neu begründet werden soll, und weist damit über den subjektiv intendierten ästhetischen Gegenstandsbezug hinaus (vgl. Über die Verbindlichkeit ästhetischer Urteile. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Nr. 15, 1970, Heft 1. S. 49-77). Der konkrete Nachweis der mit dem Gegenstand selbst gesetzten Möglichkeit einer ‘ästhetischen Situation’ steht jedoch auch dieser Deutung zufolge bei Schiller noch aus.

<sup>180</sup>Schiller an Körner, 18. und 19.2.1793. NA Bd. 26. S. 190.

<sup>181</sup>Schiller an Körner, 23.2.1793. Ebd. S. 203.

<sup>182</sup>Ebd. S. 208.

nierte erneut, Schiller habe kein objektives Merkmal des Gegenstandes benannt, das uns veranlasse, den Grund bzw. die Regel seiner Form in ihm selbst zu suchen.<sup>183</sup> Körner erprobt eine mögliche Lösung durch die Erweiterung seiner eigenen Theorie: „die Uebereinstimmung der Merkmale des Objektes mit einem vorhandenen Begriffe“<sup>184</sup> vom Objekt soll dasjenige sein, was den Betrachter dazu bewegt, einen Gegenstand als nicht von außen bestimmt zu erkennen. Betritt Körner damit wieder den Boden der Subjektivitätstheorie? Schiller jedenfalls hat den Vorwurf einer logischen Begründung des ästhetischen Urteils nie zurückgenommen. Dennoch zeigt auch der Brief vom 4. März 1793, daß Körner sich auf eigenen Wegen von der Ästhetik der Wolffschen Schule ebenso weit entfernt hat wie Schiller. Körner erneuert hier sein Modell einer „allgemeine[n] Lebenskraft“ und betont ein weiteres Mal die „Dunkelheit des Begriffs“, die nicht einmal „unter einer Metapher zu verstecken“<sup>185</sup> sei. Selbstbewußt begegnet er damit dem Vorwurf mangelnder begrifflicher Deutlichkeit, der, wie oben gezeigt wurde, überdies der Vorstellung widerspricht, Körner wolle die Schönheit „logisch“ begründen. Unter Verwendung des von Schiller – auf Körners Anregung hin – eingeführten Terminus unterscheidet er jetzt zwischen dem besonderen, technischen und dem allgemeinen Zweck eines gegebenen Objekts. Als den allgemeinen Zweck der Objekte bezeichnet Körner „die Äusserung der Lebenskraft in Erweiterung der Schranken“<sup>186</sup> – die Selbstexplikation einer dem Objekt innewohnenden expansiven Kraft, der die *technische Form* als das Produkt einer Kontraktion gegenübersteht. Die beiden Zwecke verhalten sich zueinander

„wie ausdehnende und zusammenziehende Kraft (vis centrifuga et centripeta). Harmonie zwischen beyden ist Schönheit.“<sup>187</sup>

In dem schönen Kunstwerk harmoniert das Genialische (das expansive Moment in der künstlerischen Produktion) mit der technischen Beschränkung der Darstellung. Die harmonisch integrierte technische Form des Kunstwerks erscheint selbst nicht mehr als „das Produkt der Beschränkung, sondern einer erhöhten, erweiterten Existenz.“<sup>188</sup>

---

<sup>183</sup>Vgl. Körner an Schiller, 4.3.1793. NA Bd. 34, I. S. 241ff.

<sup>184</sup>Ebd. S. 242.

<sup>185</sup>Ebd. S. 241.

<sup>186</sup>Ebd.

<sup>187</sup>Ebd.

<sup>188</sup>Ebd.

Im Hintergrund dieser Spekulation steht die Unzufriedenheit Körners mit den bloß 'negativen' Bestimmungen der Schillerschen Theorie. Der Vorwurf der Negativität erstreckt sich dabei nicht nur auf das „objektive Merkmal der Schönheit“, sondern auch auf den „objektiven Grund der Freiheit“, Schillers „inneres Princip der Existenz“<sup>189</sup>. Beides, Schönheit und Freiheit, gilt es für Körner positiv zu bestimmen. Als Pendant zu der genannten „Uebereinstimmung der Merkmale des Objekts mit einem vorhandenen Begriffe“, also der Übereinstimmung mit dem technischen Zweck des Objekts, nennt Körner ein erstes Prinzip, das diese Übereinstimmung ermöglichen, den technischen Zweck realisieren soll: „das Innre des Objekts“<sup>190</sup>. Darüber hinaus aber bedarf es eines zweiten Prinzips, um eine positive Vorstellung der Freiheit zu gewinnen – die bei Schiller „zu viel Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen Begriffe der Substanz“ besitzt, nämlich bloß negativ, als „Nichtbestimmtseyn von aussen“<sup>191</sup> bestimmt ist. Für dieses zweite Prinzip macht Körner erneut eine „fremdartig[e], aber nicht feindselig[e] Natur“<sup>192</sup> des Objekts jenseits seiner technischen Form geltend. Die dem zweiten, noch 'weiter innen' wirksamen Prinzip entsprechende Erkenntnis ist, wie Körner bereits in seinen ersten Briefen andeutete, nicht auf gewöhnliche Begriffe zu bringen. Andererseits ist es gerade das Innerste des Objekts, das – und wieder wird eine idealistische Konstruktion sichtbar – in unmittelbarer Korrespondenz zu dem erkennenden Subjekt steht. Der technischen Übereinstimmung mit einer Idee entspricht hier die Übereinstimmung mit einer Empfindung.

„Das Schauspiel von Kraft und Widerstand in den Elementen der Objekte weckt die Erinnerung an das Selbstgefühl der Freyheit in dem betrachtenden Subjekte.“

Die Begriffe 'Lebenskraft' und 'Technik' verwendet Körner im Prinzip als weitere Synonyme für 'Stoff' und 'Form'<sup>193</sup>, in deren freiwilligem Zusammenstimmen er Freiheit versinnlicht sieht. Das bedeutet, daß er sein früheres Organismuskonzept<sup>194</sup>, in dessen Rahmen er das Kunstwerk als lebendiges

---

<sup>189</sup>Ebd.

<sup>190</sup>Ebd. S. 242.

<sup>191</sup>Ebd.

<sup>192</sup>Ebd.

<sup>193</sup>Zu Schillers Verwendung der Begriffe 'Stoff' und 'Form' und ihrer Synonyme siehe Julia Wernly (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. von Oskar Walzel. NF IV. Leipzig 1909) sowie Elisabeth M. Wilkinson und Leonard A. Willoughby (Auf Wegen der Herausgeber. In: JbDSG XI, 1967. S. 374-403).

<sup>194</sup>Vgl. u.a. Körners programmatischen Brief an Schiller vom 6.12.1790. NA Bd. 34, I. S. 47ff.

Ganzes, als „organisches Wesen“ bezeichnet hatte, „wo Theil und Ganzes gegenseitig Mittel und Zweck sind, wie bey den organisirten Naturproducten“<sup>195</sup>, nahezu unverändert über die Kallias-Diskussion hinübergerettet hat.

### **Emanzipation von Kant**

Nicht anders als Schiller, der Schönheit als Versinnlichung der Freiheit definiert hatte, suchte Körner seinerseits, der Freiheit einen Platz in seinem Modell zuzuweisen. In diesem Zusammenhang ist sein Hinweis auf die Individualität jedes gegebenen Objekts von besonderer Bedeutung. Körner entlehnte zunächst der Naturforschung die Begriffe ‘Gegebenes’ und ‘Hervorgebrachtes’; er unterschied das von der Gattung genetisch Festgelegte von dem, was das Individuum in Selbsttätigkeit durch seine „Lebenskraft“ unverwechselbar ausprägt. Hierin konnte Körner Kant folgen, der in der *Kritik der Urteilskraft* das durch die Gattung Vorgegebene und das vom Individuum Hervorgebrachte unterschieden und ihnen eine gleichberechtigte Beteiligung an der Konstituierung des Organismus zugesprochen hatte.<sup>196</sup> Körner sagt nun: diese Unterscheidung gilt formaliter gleichermaßen für alle lebenden Organismen, auch den Menschen, und wird vom Betrachter eines Objektes auf dasselbe übertragen:

„Wir sondern [von den Objekten] dasjenige ab, was durch das Princip der Technik bestimmt ist, als etwas Gegebenes, und denken uns für das Nichtgegebene ein besondres Prinzip, das unserm eignen Princip von Selbstthätigkeit analog ist.“<sup>197</sup>

Der Grad der Freiheit, der an einem Objekt erscheint, bestimmt sich aus dem Verhältnis des vereinheitlichenden und individualisierenden Prinzips, das unserer Selbsttätigkeit analog sein soll, zu den ihm widerstrebenden Kräften bzw. dem Prinzip der technischen Form des Objekts.

„Was dieses Princip sey, bedarf nicht erkannt zu werden. Uns interessiert nur sein Verhältniß gegen die Masse von Kräften, die ihm entgegen wirken – der Grad seiner Freyheit.“<sup>198</sup>

Freiheit kann an einem Objekt also im Verhältnis – man darf hinzusetzen, im harmonischen Verhältnis – seiner Lebenskraft mit seiner Technik er-

---

<sup>195</sup>Ebd. S. 48.

<sup>196</sup>Vgl. KdU § 64. S. 480ff. A 280ff., B 284ff.

<sup>197</sup>Körner an Schiller, 4.3.1793. NA Bd. 34, I. S. 243.

<sup>198</sup>Ebd.

scheinen. Körner weist damit der Technik eine weitaus größere Rolle zu als Schiller, der einschränkte:

„Freiheit allein ist der Grund des Schönen, Technik ist nur der Grund unserer Vorstellung von der Freiheit.“<sup>199</sup>

Die Übereinstimmung subjektiver und objektiver Vorgänge, das abbildliche Verhältnis zwischen dem subjektiven und objektiven Grund ästhetischer Urteile wird im Verlauf des Briefwechsels immer deutlicher als spekulative Voraussetzung der Körnerschen Theorie erkennbar. Immer wieder glaubt sich Körner auf der Suche nach dem objektiven Grund und den objektiven Merkmalen des Schönen bei der Tätigkeit des Verstandes und des ihm zugrundeliegenden Erkenntnisvermögens versichern zu können. Scheint es nach den ersten Briefen noch so, als lasse sich das Verfahren Körners zwar nicht mit Kants *Kritik der Urteilskraft*, aber doch weitgehend mit dessen theoretischer Philosophie vereinbaren, so erweist sich dieser Eindruck bald als trügerisch. Seine Kritik am Schönheitsbegriff Schillers veranlaßt Körner zu theoretischen Spekulationen, die nicht nur wegen ihrer produktiven Aneignung der inzwischen von Schiller eingeführten Termini bemerkenswert sind. Schematischer, unbestimmter als Schillers Theorie, aber eindeutiger in ihrer Opposition zur Kantischen Philosophie, scheinen Körners Ausführungen nicht weniger als diejenigen Schillers auf die nach-kantische Philosophie vorauszuweisen.

Der im ganzen fragmentarische Charakter dieser Theorie läßt es zwar auch im nachhinein nicht zu, sie als Vorläuferin etwa der idealistischen Naturphilosophie zu begreifen, dennoch teilt Körner mit den Nachfolgern Kants ganz offensichtlich das Grundmotiv, die Beschränkungen der kritischen Philosophie überwinden zu wollen. Die – wenn auch nirgends konsistent begründete – gegenseitige Abbildung von elementaren subjektiven und objektiven Prozessen ist ein wichtiges Indiz für diese Affinität. Nichts wird den Vorstellungen Körners weniger gerecht als der Versuch, die ‘subjektivierenden’ Abschnitte der Briefe als Erneuerung der vor-kantischen Begriffsästhetik zu deuten. Wie Schiller scheitert zweifellos auch Körner in dem Bemühen, über die subjektiven Grundlagen des ästhetischen Urteils hinauszugelangen. Die ausufernden begrifflichen Bestimmungen, die zeitweilig den Anschein einer rationalistischen Prägung Körners vermitteln, sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch diese Ästhetik bereits im Zeichen der Kant-Nachfolge steht.

---

<sup>199</sup>Schiller an Körner, 23.2.1793. NA Bd. 26. S. 209.

Ohne eine Antwort Schillers abzuwarten – sie wird in dieser Sache dann auch ganz ausbleiben, da der Austausch über das Problem der Objektivität für den Freund beendet ist –, knüpft Körner am 7. März 1793 erneut an die Untersuchungen Schillers an. Wie schon im vorangegangenen Brief will Körner den eigenen Beitrag zur Debatte nicht als bloße Kritik dessen verstanden wissen, was von Schiller – nun schon mit deutlichem Vorsprung – erreicht worden ist. Körner lobt das Geleistete, warnt aber davor, sich dem Genuß über die gewonnene „Aussicht“ zu überlassen. Unterstellt er Schiller, sich auf seinen Lorbeeren ausruhen zu wollen? Bemerkt er die zunehmende Unabhängigkeit und wohl auch Gleichgültigkeit gegenüber kritischen Einwendungen, mit denen Schiller das eigene Projekt verfolgt und ausbaut? Auf dem „höchsten Gipfel“<sup>200</sup> sieht Körner auch seinen Freund noch nicht; um dieses Ziel gemeinsam erreichen zu können, bedarf es noch einiger Ergänzungen. Im Schreiben vom 7. März scheint Körner seine Aufgabe im Fortgang des Briefwechsels (von dessen Abbruch er noch nichts wissen kann) darin zu sehen, die Resultate Schillers auf ein sicheres Fundament zu stellen:

„Aber mir gnügt [sic] daran nicht. Ich suche nach einer Demonstration  
Deiner Vordersätze, die die schärfste Probe aushält.“<sup>201</sup>

Das Fundament der von Schiller bis dahin vorgelegten Untersuchungen glaubt Körner durch einen weiteren Beitrag zur Erkenntnistheorie legen zu können. Schon in den ersten Briefen war die Bedeutung zu erkennen, die Körner der unbegrifflichen Einsichtsweise des Menschen, seinen Ahnungen, Anschauungen und Empfindungen zumißt – dies gerade hinsichtlich des höchsten und „innerlichsten“ Prinzips (im ersten Brief: der „herrschenden Kraft“) der Objekte. In seinem fünften Brief versucht er die Konzeption eines anschauenden Denkens systematisch – ausgehend von der ‘reinen Anschauung’ Kants – und zugleich durch eine spekulative Überbietung des Kantischen Ansatzes zu entwickeln. Körner entwirft eine qualitative Synthese der reinen Anschauung: eine reine und selbsttätige Schöpfung realer, wenn auch nur innerlich ‘fixierter’ (und erfahrbarer) Objekte. Diese Objekte nennt Körner „Ideale“. Auf die äußere Erfahrung angewandt, erscheinen die Ideale als „willkürliche“ (nicht durch Erfahrung gegebene, sondern selbsttätig hervorgebrachte) Formen – Formen der Qualität empirischer Gegenstände:

---

<sup>200</sup>Körner an Schiller, 4.3.1793, NA Bd. 34, I. S. 241.

<sup>201</sup>Körner an Schiller, 7.3.1793. Ebd. S. 245.



„Der Stoff dieser Ideale ist durch Erfahrung gegeben aber in einzelnen Erscheinungen zerstreut. Durch die geistige Schopfung [sic] im Gebiete der Einbildungskraft werden diese zerstreuten Elemente zusammengefügt, hier und da individuelle Bestimmungen hinweggedacht, die Theile zum Ganzen geordnet, und ihr gegenseitiges Verhältniß bestimmt. Dieß geschieht ohne das Bewustseyn äusserer Einwirkung bloß durch die innere Thatigkeit [sic] der Denkkraft.“<sup>202</sup>

Da die Erfahrungen der Subjekte naturgemäß unterschiedlich sind, entstehen auch unterschiedliche Urteile über die Übereinstimmung der Merkmale eines Gegenstandes mit einem bestimmten Ideal. Solche Urteile können daher immer nur relativ, d.h. subjektiv sein.<sup>203</sup>

Im Oktober 1793, als Schiller sich längst aus der Diskussion zurückgezogen hatte, kam Körner noch einmal auf das Thema des Briefwechsels zurück:

„Du erinnerst Dich vielleicht, daß ich besonders ein Merkmal der Freyheit in der Erscheinung von Dir angegeben haben wollte. Ich habe weiter darüber nachgedacht, und glaube dieß Merkmal in der Art zu finden wie die Einheit des Mannichfaltigen erscheint. Im Vollkommenen nemlich so gut als in dem Schönen ist eine objektive Einheit des Mannichfaltigen [...]. Diese objektive Einheit bringt die Erscheinung einer Welt im Kleinen hervor. [...] Besteht das Ganze aus lebendigen Bestandtheilen in denen das freye Spiel der einzelnen Kräfte zu einer Idee zusammenstimmt, [...] so ist das Objekt schön. Die Empfindung des Schönen entsteht aus einer dunkeln Vorstellung [sic] von Entstehung der Form, wie der Streit der Elemente in Harmonie sich auflöst.“<sup>204</sup>

Es war alter Wein in neuen Schläuchen, den Körner dem Freund als das endlich gefundene Merkmal kredenzte. Zweierlei verdeutlicht aber diese Briefstelle:

Erstens verweist die Tatsache, daß Körner die Ausdrücke „Welt im Kleinen“ und „Microcosmus“<sup>205</sup> verwendet, auf die zentrale Stellung, die der Organismusbegriff inzwischen für seine Kunstkonzeption besaß, und zwar in der Nuancierung, die Körner durch Karl Philipp Moritz vermittelt wurde:

---

<sup>202</sup>Ebd. S. 245f.

<sup>203</sup>Vgl. Körner an Schiller, 25.11.1793: „Der Maasstab [der Größe eines Objektes] hängt von den Erfahrungen des betrachtenden Subjekts ab. Daher das Relative in den Urtheilen über Größe.“ (Ebd. S. 340.)

<sup>204</sup>Körner an Schiller, 21.10.1793. Ebd. S. 326.

<sup>205</sup>Ebd.

Unter anderem hatte Karl Philipp Moritz in seiner Schrift *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*<sup>206</sup> den Gedanken, im Kunstwerk gelange das Abbild der großen Natur zur Darstellung, ausführlich theoretisch begründet. Körner kannte sie spätestens seit dem Frühjahr 1789<sup>207</sup> und entlehnte ihr unter anderem die Übertragung des Organismusmodells auf die Betrachtung schöner Gegenstände<sup>208</sup>:

„Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur [...].“<sup>209</sup>

Und einige Seiten später heißt es:

„Was gibt es noch für einen Vergleichspunkt für das echte Schöne als mit dem Inbegriff aller harmonischen Verhältnisse des großen Ganzen der Natur, die keine Denkkraft umfassen kann?“<sup>210</sup>

Indem Körner dem Vergleich des schönen Kunstwerks mit dem Naturganzen beipflichtet, vollzieht er eine Kehrtwendung gegen seine alias Raphael dargelegte Ansicht, es bestehe keine Ähnlichkeit zwischen der göttlichen Schöpfung und dem Kunstwerk, da der Künstler „mit unumschränkter Macht über den Stoff“<sup>211</sup> herrsche, wohingegen die göttliche Schöpfung überall auf der Freiheit aller ihrer Teile beruhe. Erst nach der Begegnung mit der naturforschenden Betrachtungsweise Goethes – eine Betrachtung, die Schiller stets fremd blieb – und der Moritzschen Analogisierung des organischen Naturproduktes mit dem schönen Kunstwerk – bei Herder gab es ähnliche Überlegungen<sup>212</sup> –, gelangte Körner zu der Einsicht, daß das Kunst-

---

<sup>206</sup>Karl Philipp Moritz: *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig 1788. Nachdruck in: Ders.: *Werke in zwei Bänden*. Bd. I. S. 246-277.

<sup>207</sup>Vgl. Schiller an Körner, 30.3.1789. NA Bd. 25. S. 236ff. – Zum Einfluß Moritz' auf Schiller siehe Ernst Cassirer (*Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin 1922. S. 441).

<sup>208</sup>Körner übernahm außerdem, übrigens durchaus in Übereinstimmung mit Kants Position, Moritz' Definition des Erhabenen. Bei Moritz lautet sie: „Und messen wir wieder das Große, Edle und Schöne nach der Höhe, in der es uns, unsrer Fassungskraft kaum noch erreichbar ist, so geht der Begriff des Schönen in den Begriff des Erhabenen über.“ (Moritz: *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*. S. 256.) – Und bei Körner: „Eine Größe die jeden denkbaren Maasstab übersteigt, ist unendlich. Was uns als unendlich erscheint, heißt erhaben.“ (Körner an Schiller, 25.11.1793. NA Bd. 34, I. S. 340.)

<sup>209</sup>Moritz: *Ueber die bildende Nachahmung des Schönen*. S. 257

<sup>210</sup>Ebd. S. 262.

<sup>211</sup>Körner an Schiller, 8.5.1785. NA Bd. 33, I. S. 69.

<sup>212</sup>Vgl. Walter D. Wetzell: „Die Organismusmetaphorik wird von Herder [...] auf weite Bereiche außerhalb der Natur analog übertragen: das organische Kunstwerk [...], eine organisch gewachsene Sprache: all dies existiert von Gnaden eines Metaphernkomplexes,

werk als Mikrokosmos durchaus nach ähnlichen Ordnungsprinzipien organisiert sei wie sein Vorbild, die Gesamtheit der Natur.

Zweitens mußte sich Körner ganz im Gegensatz zu seiner vollmundigen Ankündigung schließlich widerwillig damit abfinden, lediglich über die im Betrachter angesichts des Schönen ausgelösten Vorgänge gesicherte Aussagen machen zu können.<sup>213</sup> Sein letzter Kallias-Brief beschäftigt sich ausschließlich mit der Frage, welche Verstandesoperationen im Betrachter der Objekte ablaufen, und welche sich zu der Bestimmung bündeln lassen, das Objekt löse die Beurteilung des Gegenstandes als schön aus: ein Urteil, das durch die Vergleichung des Objektes mit einem inneren, subjektiven Ideal entsteht. Auch darin stand er Moritz nahe, der versucht hatte, zwischen seinem objekttheoretischen Ausgangspunkt und den subjektiven Empfindungen des Schönen zu vermitteln:

„Zu dem Begriff des Schönen, [...] gehört also auch noch, daß es nicht nur oder nicht sowohl ein für sich bestehendes Ganze wirklich sei, als vielmehr nur wie ein für sich bestehendes Ganze in unsere Sinne fallen oder von unserer Einbildungskraft umfaßt werden könne.“<sup>214</sup>

Diese Forderung war nun hinsichtlich des darin enthaltenen Grades an Subjektivität von jenem Postulat Schillers, das Schöne solle frei „erscheinen“, nicht weit entfernt. In diesem Punkt war Körner mit seinem zähen Angehen gegen Kant in der Sache nicht weitergekommen als Moritz, der noch vor Kant die Unmöglichkeit des Objektiv-Schönen eingesehen hatte.<sup>215</sup>

Humboldt, der von vornherein fest auf dem Boden der Kantischen Subjektivitätstheorie geblieben war und die Frage nach dem objektiven Merkmal des Schönen für unlösbar hielt, wies Körner schließlich nach, daß sein Konzept der Einheit im Mannigfaltigen ebensowenig objektiv war wie die Ergebnisse Schillers:

---

nämlich der mit dem Organismusgedanken zusammenhängenden Assoziationen.“ (Herders Organismusbegriff und Newtons allgemeine Mechanik. In: Gerhard Sauder [Hrsg.]: Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hamburg 1987. S. 181.)

<sup>213</sup>Humboldt hat Körner auf den Widerspruch innerhalb seiner Theorie *expressis verbis* hingewiesen: „Ihre eigene Definition, daß die Objekte, wenn sie geschätzt werden, ‘aus zerstreut gegebenem Stoffe durch die Einbildungskraft zusammengesetzt werden’, scheint mir mehr Subjektives in den Begriff der Schönheit zu bringen, als Ihre Theorie sonst zu erlauben scheint.“ (Humboldt an Körner, 15.1.1794. BwH S. 16.)

<sup>214</sup>Moritz: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. S. 255.

<sup>215</sup>Auch Moritz mußte die Aussichtslosigkeit seiner Bemühungen schließlich einsehen: „[...] insofern schreiben unsere Empfindungswerkzeuge dem Schönen wieder sein Maß vor.“ (Ebd. S. 256.)

„Allein im Grunde heißt diese Regel bloß: eine schöne Vase muß von der Art seyn, daß auf ihre Darstellung in der Einbildungskraft der Begriff der Einheit im Verstande rege werde. Wie dieß zu machen sey, läßt sich nicht weiter vorschreiben, noch daß es sey oder nicht sey, mit Worten beweisen.“<sup>216</sup>

Was Moritz und Schiller verwehrt geblieben war – die objektive Bestimmung des Schönen –, sollte auch Körner nicht gelingen, und Wolfgang Seifert irrt, wenn er meint, das Schöne müsse in dem Moment, da es objektiv erfahrbar sei, automatisch auch durch objektive Merkmale bestimmbar sein.<sup>217</sup>

Immerhin ließ sich zeigen, daß Körner zwar mit Schiller gegen Kant zu Felde zog, dann aber über die Kant-Kritik hinaus zu seiner eigenen, *organischen* Kunstauffassung gelangte. Körners Bemühungen waren nicht vergeblich, denn es war ihm immerhin gelungen, einen Hauptsatz klassischer Ästhetik, das Schöne müsse „ein Ganzes, ruhend in sich selbst“<sup>218</sup> sein, für sich zu entwickeln und um das wichtige Element der Freiwilligkeit zu erweitern.

Mit der Implantierung des Organismusbegriffes in sein ästhetisches Konzept beschritt er zwar keine neuen Wege, führte aber bereits bestehende Auffassungen, etwa jene Winckelmanns weiter, der bereits 1764 ausgeführt hatte:

„Die Weisen, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforschet, und bis zur Quelle des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Übereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten, und der Theile unter sich, und mit dem Ganzen desselben, gesezt.“<sup>219</sup>

Goethe hatte seit seiner Italienreise versucht, in seiner Natur- und Kunstbetrachtung ähnliche Prinzipien anzuwenden. Nicht lange nach dem Kallias-Briefwechsel analogisiert er in einem Schreiben an Schiller expressis verbis das Kunstprodukt mit dem schönen Naturprodukt<sup>220</sup> – die Natur stellt ein

---

<sup>216</sup>Humboldt an Körner, 27.10.1793. BwH S. 4.

<sup>217</sup>Vgl. Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 109.

<sup>218</sup>Alfred Baeumler: Artikel über 'Ästhetik'. S. 90. In: Ders. u.a. [Hrsg.]: Handbuch der Philosophie. Berlin 1934. S. 90ff.

<sup>219</sup>Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums 1763-68. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Joseph Eiselein. Neudruck der Ausgabe von 1825: Osna-brück 1965. Bd. IV: 2. Kapitel, § 21. S. 59.

<sup>220</sup>Vgl. Goethe an Schiller, zwischen dem 8. und 19.10.1794: „Lassen Sie uns ihm [dem Genie] nachspüren, [...] wie das schönste Kunstproduct, eben wie ein schönes Natur-

„organische[s] Ganze[s]“<sup>221</sup> und damit ein Kunstideal vor. In seinem kurzen Text *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne* proklamiert Goethe die Möglichkeit, gleiche Gesetzmäßigkeiten für das Kunstwerk wie für Naturprodukte annehmen zu können.<sup>222</sup>

Wenn Schiller sich auch frühzeitig aus der Diskussion zurückzog, so lassen sich doch deutlich die Nachwirkungen der Körnerschen Gedanken über den Kallias-Diskurs hinaus in seinen anschließenden Arbeiten verfolgen: im 15. Brief über die ästhetische Erziehung übernimmt Schiller z.B. Körners Terminus der „lebende[n] Gestalt“<sup>223</sup>. Überdies ist zu fragen, ob Körner, der von Anfang an ein Konzept der Harmonisierung zweier Antagonismen, ihr freiwilliges Aufgehen in einem höher organisierten Ganzen als Grundbedingung der Empfindung des Schönen postuliert hatte, dem Freund damit nicht möglicherweise das Werkzeug für die „dialektische“ Anlage<sup>224</sup> seiner Idee, die doppelte, antagonistische Natur des Menschen (aus „Stofftrieb“ und „Formtrieb“) gelange im ästhetischen Spiel, im „Spieltrieb“ zur Entfaltung und Versöhnung<sup>225</sup>, an die Hand gab. Vor den Kallias-Briefen hatte Schiller

---

product, zuletzt nur gleichsam durch ein unaussprechliches Wunder zu entstehen scheine.“ (NA Bd. 35. S. 70.)

<sup>221</sup>Zur Verwendung des Begriffs ‘organisches Ganzes’ siehe die Eintragung vom 20.6.1831 (Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Regine Otto unter Mitarbeit von Peter Wersig. Berlin und Weimar 1982. S. 655). – Vgl. zum Begriff des Ganzen und seiner Teile Goethes *Studie nach Spinoza*: „In jedem lebendigen Wesen sind das, was wir Teile nennen, dergestalt unzertrennlich vom Ganzen, daß sie nur in und mit demselben begriffen werden können [...]“ (HA Bd. 13. S. 8.)

<sup>222</sup>Vgl. Goethes Aufsatz *Inwiefern die Idee: Schönheit sei Vollkommenheit mit Freiheit, auf organische Naturen angewendet werden könne*: „Besonders würde [...] der Begriff von Proportion, den wir schon immer nur durch Zahl und Maß auszudrücken glauben, dadurch in geistigern Formeln aufgestellt werden, und es ist zu hoffen, daß diese geistigen Formeln zuletzt mit dem Verfahren der größten Künstler zusammentreffen, deren Werke uns übriggeblieben sind, und zugleich die schönen Naturprodukte umschließen werden, die sich von Zeit zu Zeit lebendig bei uns sehen lassen.“ (HA Bd. 13. S. 23.)

<sup>223</sup>Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. NA Bd. 20. S. 355.

<sup>224</sup>Schiller verwandte in seinem geschichtsphilosophischen Modell dialektische Strukturen, während Körner in späteren Arbeiten mehr und mehr von einer unbegrenzten, stufenweisen Progression der Menschheit ausging. Die dialektische (Untersuchungs- und Darstellungs-) Methode Schillers behandelt Alfred Rohloff (Die Divergenz des ästhetischen Urteils bei Kant und Schiller. Diss., Frankfurt a.M. 1963. S. 70ff.).

<sup>225</sup>Vgl. Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen: „[...] sie [die Schönheit] ist das gemeinschaftliche Objekt beyder Triebe, das heißt, des Spieltriebs.“ (NA Bd. 20. S. 356f.)

eine solche Struktur des Schönen jedenfalls noch nicht in Erwägung gezogen.

Körner entwickelte einen an organischer Form gewonnenen Schönheitsbegriff, der das Merkmal des Schönen zwar nicht zu objektivieren vermochte, aber doch, mittels der bestimmten Beziehung zwischen dem empfindenden Subjekt und dem Objekt, Bedingungen des Schönen festschreiben konnte. Der heuristische Wert des am Ende des 18. Jahrhunderts bereits traditionellen Organismusmodells, das den einzelnen Teilen Ordnungsfunktionen in einem Ganzen und dem Ganzen seinen Wert erst durch die Summe seiner Teile zuschreibt, wäre, für sich genommen, gering gewesen: durch das Element der Freiwilligkeit, der Freiheit wächst ihm 'ideale' Bedeutung zu. Die Konstituenten seines Konzepts, Begriffe wie Freiheit, Ganzheit, Stoff und Form der Darstellung, unterzog Körner keiner tiefgreifenden Wandlung mehr, sondern übernahm sie in sein nächstes großes Projekt: die Anwendung des organischen Schönheitsmodells auf die Musiktheorie.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup>Die Pläne, die Körner in den Monaten nach Abschluß des Kallias-Briefwechsels faßte (und wie so viele nie realisierte), zeigen, daß die Beschäftigung mit Kant weitere Fragen angestoßen hatten, die er untersuchen wollte. So berichtet er am 26.12.1794 Schiller: „Aber zuvörderst will ich jetzt meinen bereits vorhandenen philosophischen Stoff verarbeiten, und dazu habe ich drey Aufsätze bestimmt: 1) Ueber die Grenzen des Zweifels 2) Ueber das Unwillkührliche in den Begriffen 3) Ueber den Gebrauch der Grundsätze in der Philosophie.“ (NA Bd. 35. S. 119.)

## 4 Körners Theorie der Charakterdarstellung

Von seinen zahlreichen Plänen führte Körner in den Monaten des Kallias-Briefwechsels nur den Aufsatz *Ideen über Deklamation* aus, den Schiller im vierten Stück der Neuen Thalia 1793 veröffentlichte.<sup>1</sup> Das Rezitieren war als modische Form bürgerlicher Unterhaltung ins Blickfeld ästhetischer Betrachtungen gelangt. Körners Interesse für die Kunst der Deklamation war vermutlich schon zu Leipziger Zeiten von seinem dortigen Sprachlehrer Christian Gotthold Schocher angeregt worden.<sup>2</sup> Im Thalia-Aufsatz behandelt er das Thema unter der Fragestellung, die ihm die Kallias-Beschäftigung an die Hand gegeben hatte, und greift sein dortiges Begriffsrepertoire auf. Es wird gefragt, wie der Gegenstand des Vortrages und der Vortrag selbst beschaffen sein müssen, um schön genannt werden zu können. Der Schrift *Ideen über Deklamation* kommt in zweifacher Hinsicht besondere Bedeutung zu: einerseits nutzt Körner hier erstmals die Gelegenheit, sein in der Kallias-Diskussion entwickeltes Vokabular, etwa die Begriffe Einheit, Mannigfaltigkeit, Schönheit der Teile und des Ganzen etc., auf eine konkrete Kunstform anzuwenden. Andererseits stellen die *Ideen über Deklamation* das wichtigste Bindeglied zwischen der Kallias-Diskussion und Körners musiktheoretischer Arbeit dar. In diesem Aufsatz gibt Körner unter dem Einfluß Humboldts, von dem später ausführlich die Rede sein wird, erstmals dem Begriff des 'Charakters' Ort und Bedeutung innerhalb seines kunsttheoretischen Konzepts. Damit adaptiert er einen 'Modebegriff', der literaturästhetisch bei der Betrachtung der Charakterdarstellung in Heldengedicht und Drama<sup>3</sup> wichtig geworden war, der aber auch musikästhetisch zunehmende Bedeutung erhielt.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>Körner: Ideen über Deklamation. In: Neue Thalia. 4. Bd., 1793. 4. Stück, S. 101-112. Neuauflage: Bern 1969.

<sup>2</sup>Vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 132. – Christian Gotthold Schochers Werk *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, oder können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht willkürlich gemacht und nach der Art der Tonkunst gezeichnet werden?* wurde 1791 in Leipzig veröffentlicht. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, daß sich die junge Musikästhetik des 18. Jahrhunderts seit etwa vierzig Jahren mit Fragen des guten Vortrages beschäftigte, man denke an die entsprechenden Kapitel in den Schulen von Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Joachim Quantz und Daniel Gottlob Türk.

<sup>3</sup>Eudo Colecestra Mason verweist darauf, daß das Interesse für die Charakterdarstellung eng mit der Rezeption Shakespearescher Dramen zusammenhing (vgl. Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts. S. 97. In: Maria Bindschedler und Paul Zinsli [Hrsg.]: Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum 65. Geburtstag von Werner Kohlschmidt. Bern 1969. S.91-108).

<sup>4</sup>Jakob de Ruiter hat darauf hingewiesen, daß sich „der Charakterbegriff innerhalb von einigen Jahrzehnten von einem untergeordneten Synonym [für Affekt; Anm. d. Verf.] in eine

Die Begriffsverwendung ist bei Körner nicht weniger problematisch als in anderen Texten des 18. Jahrhunderts. Die semantische Bandbreite, in der ‘Charakter’ gleichermaßen Gegenstände und bestimmte menschliche Eigenschaften bzw. Dispositionen bezeichnet, in der dieser Terminus einmal für das moralische Verhalten einer Person, ein anderes Mal als Beschreibung von ‘Typen’ genutzt wird, durchwirkt auch Körners Arbeiten und erschwert eine genaue Beschreibung der Verwendungsmodi. Begriffsgeschichtlich aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf Goethes repräsentativen Gebrauch des Terminus Charakter.<sup>5</sup> Bei Goethe wird deutlich, daß, wann immer der Terminus als kunsttheoretische Kategorie eingesetzt wird, er sowohl auf das gattungsgegeben Typische als auch auf das individuell Markante einer Person oder Sache zielen kann. Auch Körner verwendet den Begriff in diesem doppelten Sinne und unterläßt es, die einzelnen Bedeutungsschichten klar voneinander zu scheiden. Allerdings zeigt sich in seinen Texten ein deutlicher Trend zur zunehmend individuierenden Auffassung von Charakter. Sie ermöglicht ihm später, die Kategorie des Charakters zu verallgemeinern und nicht nur auf Personendarstellungen, sondern auch auf Kunstwerke selbst – insbesondere musikalische – anzuwenden. Darüber hinaus findet sich über die gesamte Schaffenszeit Körners hinweg eine enge Verbindung von ‘Charakter’ und ‘Einheit’; sie ist der Kern seines Charakterbegriffs, den er über die verschiedenen Etappen des Nachsinnens beibehält. Wir finden diesen Begriffskern schon in der Definition des Charakters in den Kallias-Briefen:

„Charakter – eine Reihe von Handlungen einem herrschenden Willen subordinirt.“<sup>6</sup>

Im musiktheoretischen Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, der 1795 in Schillers *Horen* veröffentlicht wurde, heißt es:

„Der Begriff des Charakters setzt ein moralisches Leben voraus, ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkühr.“<sup>7</sup>

---

zentrale musikästhetische Kategorie“ verwandelte (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 31).

<sup>5</sup>Die einfachste Möglichkeit, alle Bedeutungszusammenhänge und -nuancen des Begriffs ‘Charakter’ in Goethes Werk zu erfassen, bietet das Goethe-Wörterbuch (hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen sowie der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Berlin und Köln 1978ff. Bd. II. Sp. 980-991).

<sup>6</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 227.



Noch viele Jahre später verwendete Körner den Begriff in dieser Weise; in einem Manuskript aus dem Jahr 1813 führt er aus:

„[...] dem Menschen ziemt es durch die Kraft seines Willens selbst eine geistige Form in seinem Innern hervor[zu]bringen. Diese Form heisst Charakter und unterscheidet sich von jeder andern Regelmäßigkeit, die durch fremden Einfluss aus Furcht, Gewohnheit oder Nachahmung entsteht. Schwäche und Trägheit unterwirft sich aufgedrungenen Gesetzen, aber um sich selbst innerhalb seines Vermögens gewisse fortdauernde Schranken zu bestimmen, wird ein höherer Grad von Energie erfordert. Auch wenn diese Energie in Härte ausartet ist sie in den Momenten willkommen, da die überhandnehmende Schlaffheit und Inconsequenz [sic] unsern Unwillen erregt. Allein in ruhigen Augenblicken erkennen wir, dass durch beyde Extreme die wahre Bestimmung des Menschen verfehlt wird. In der ganzen Reihe von Zuständen, aus denen das geistige Leben besteht soll der Charakter herrschen, aber nicht als rauher Despot, sondern mit milder Schonung.“<sup>8</sup>

Während Körner die ästhetischen Konsequenzen des Charakterbegriffs im Horen-Aufsatz umfassend entfaltet, ertastet er in den *Ideen über Deklamation* zunächst die Möglichkeiten dieser Vokabel für die Analyse der Deklamation.

#### 4.1 Der Thalia-Aufsatz *Ideen über Deklamation*

In seinem Aufsatz für die Zeitschrift *Neue Thalia* unterscheidet Körner zunächst zwischen dem mechanischen und dem kunstmäßigen (vgl. S. 102f.)<sup>9</sup> Anteil des deklamatorischen Vortrages. Als nur mechanisches Ziel des Vortragenden definiert er *perspicuitas*, Deutlichkeit, ein Postulat, das nicht nur fester Bestandteil der Rhetorik war<sup>10</sup>, sondern gerade in der Musikästhetik

---

<sup>7</sup>Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik. S. 42. In: *Die Horen*. 5. Stück, 1795. S. 97-121.

<sup>8</sup>Körner: Maurerisches Baustück. Ueber die Erfordernisse der Schönheit in dem Bau des Freimaurers. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.32. S. 20f.

<sup>9</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Ideen über Deklamation* in der *Neuen Thalia* von 1793.

<sup>10</sup>Vgl. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1988. Buch VIII, Kapitel 2. S. 138-149. Diese Schrift kannte Körner mit Sicherheit, da sie in seiner Bibliothek nachgewiesen werden konnte (vgl. Rauch [Hrsg.]: *Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung*. S. 6).

der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte.<sup>11</sup> Das Kunstmäßige der Deklamation, das in der Versinnlichung eines Ideals besteht, beginnt dagegen erst mit der Darstellung des Persönlichen. Wie kann es realisiert werden?

„Nicht eine bestimmte Reihe von Gedanken allein soll vor dem Hörenden aufgeführt, auch die Empfindungen, welche diese Gedanken begleiteten, sollen bey ihm erweckt werden. Diese Empfindungen werden theils durch den Charakter der Person, theils durch ihren Zustand und ihre Verhältnisse in einem besonderen Zeitpunkte bestimmt.“  
(S. 104)

Diese Passage enthält eine für die ästhetische Diskussion der Zeit bemerkenswerte Implikation, auf die Körner mehrfach zurückkommt: Kunst soll individuelle Gefühle, Empfindungen versinnlichen und sogar beim Zuhörer auslösen – eine noch junge Idee im Kunstdenken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>12</sup> Später spricht Körner noch deutlicher von der „individuelle[n] Form“ und von „Seelengemälden“ (S. 109f.), die versinnlicht werden sollen. Körner setzt dabei dem Nachahmungspostulat, gegen das er sich entschieden verwahrt<sup>13</sup>, offensichtlich eine Art „Prinzip des Ausdrucks“ entgegen, das nach einem System von Zeichen funktioniert.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Alle Spielanweisungen der o.g. Musiktheoretiker enthalten Kapitel über den guten Vortrag, in denen Deutlichkeit und damit Verständlichkeit des Vortrages gefordert wird. Wenn im folgenden die Unterscheidung zwischen Musiktheorie und Musikästhetik des öfteren unscharf erscheint, so liegt dem eine den Texten des ausgehenden 18. Jahrhunderts immanente Vermischung ästhetischer und theoretischer Aussagen über Musik zugrunde (vgl. hierzu Carl Dahlhaus: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil II: Deutschland. Darmstadt 1989).

<sup>12</sup> Vgl. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. I: Artikel 'Ausdruck'. S. 227-231. – Besonders treffend zusammengefaßt bei Rolf Dammann: „Der Mensch ist im Barockzeitalter der Gegenstand, der von der Musik her bewegt wird. Erst in den späteren Dezennien des 18. Jhs. und vollends im 19. Jh. kommt es mehr und mehr zur Umkehrung dieses Verhältnisses: jetzt wird die Musik der Gegenstand, dem der Mensch, als Subjekt, seine individuellen Empfindungen anvertraut.“ (Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister. In: AfMw XI, 1954. S. 224f.)

<sup>13</sup> „Nur menschliche Natur ist ein Gegenstand für die Darstellung der Deklamation. Nachahmung eines Geräusches ist hier, wie in der Musik Entweihung der Kunst, die bloß zu Seelengemälden bestimmt ist.“ (S. 109f.)

<sup>14</sup> „Die Zeichen der erhebenden Gefühle sind: steigender Ton – geschwinderer Takt – stärkere Aussprache [...]. Die Zeichen der niederdrückenden Gefühle dagegen: sinkender Ton – langsamerer Takt – schwächere Aussprache [...]. Diese Zeichen sind die Musik des Vorlesers.“ (S. 108)

Die Darstellung eines Menschen in der Deklamation wird dabei nicht durch die Darstellung des „Allgemeine[n] der Leidenschaft oder Stimmun[g]“ (S. 104) erreicht, sondern nur durch den ‘Charakter’ realisiert:

„Charakter ist es, was in der Erscheinung des wirklichen Menschen Einheit hervorbringt. Ohne diesen ist er ein widriger Gegenstand, ein moralisches Chaos.“ (Ebd.)

Der Vortragende muß daher einen darzustellenden Charakter imaginieren; bei dramatischen Werken ist es die gesprochene Figur, bei nicht-dramatischen Texten denkt sich der Vorleser an die Stelle des Verfassers (S. 105). Je nach Textvorlage hat der Vortragende dabei unterschiedliche Freiheitsgrade, den Charakter selbständig auszugestalten, wobei der Prozeß der Charakterkonstitution zu verbergen ist: der Vortrag soll als ein freies Produkt der schönen menschlichen Natur erscheinen. Diese Bemerkung Körners bezeugt die Nachwirkungen der Schillerschen Kallias-Bestimmung, der schöne Gegenstand müsse frei erscheinen.<sup>15</sup> Vor allem soll der Charakter die Einheitlichkeit der dargestellten Person garantieren, wie aber kann diese Einheit im Gewand des Charakters konkret anschaulich werden?

„Den Charakter selbst kann der Vorleser nicht unmittelbar darstellen. Er sucht zunächst die Gefühle zu versinnlichen, welche die Gedankenreihe begleiten, und aus der Einheit dieser Gefühle entspringt sodann die Total-Vorstellung des Charakters.“ (S. 107)

Diese Konzeption einer „mittelbaren“ Charakterdarstellung hat Körner vermutlich von Johann Georg Sulzer übernommen. Sulzer unterscheidet zwischen der „vollständigen Schilderung eines Charakters nach Art des Historikers und einer solchen, die den Charakter mittelbar durch die Handlungen, Reden, Stellen, Gebärden, so wie dieselben bey jeder Gelegenheit sich äußern darstellt“<sup>16</sup>. Körner glaubt jedoch, daß es die Gefühle sind, aus denen mittelbar auf den Charakter geschlossen werden kann. Er beschreibt zunächst das Zustandekommen von Gefühlen und unterteilt sie auf dieser Basis in zwei Klassen: der Mensch nimmt sich selbst in einem bestimmten Verhältnis zur feindlichen, beschränkenden Außenwelt wahr. Glaubt der Mensch, im Widerstreit mit den äußeren Kräften zu obsiegen, so stellen sich positive, erhebende Gefühle ein, unterliegt er äußeren Einwirkungen, so fühlt er sich niedergedrückt (vgl. S. 107f.). Diese erhebenden und niedergedrückenden Empfindungen kann der Vorleser darstellen, indem er Anzeichen dieser Gefühle in seiner Lesung reproduziert. Da sich die Interpretation

---

<sup>15</sup>Vgl. Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 182.

<sup>16</sup>Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. I: Artikel ‘Charakter’. S. 454.

eines leidenschaftlichen Zustands erhebend oder niederdrückend aus dem Charakter ergibt, soll der Vortragende darauf achten, jeweils das richtige Maß zu finden; alle zur Erscheinung gebrachten Gefühle müssen sich zu einem bestimmten Charakter fügen:

„Das Moment, wenn bey einer gegebenen Gedankenreihe die ruhige Stimmung in eine leidenschaftliche übergeht, und die Entscheidung der Frage: ob das leidenschaftliche Gefühl erhebend oder niederdrückend ist? wird durch den Charakter bestimmt. Jede dieser Erscheinungen in der Reihe der Gefühle soll aus den besondern Ideenverbindungen, Meynungen, Trieben, Gewohnheiten, Schicksalen erklärbar seyn, die zusammen genommen die individuelle Form eines menschlichen Wesens bilden.“ (S. 108f.)<sup>17</sup>

An diesem Punkt bricht Körner seinen Gedankengang über den Charakter ab, ohne das Zustandekommen der Charakterdarstellung selbst bislang gezeigt zu haben. Der Charakter soll die Einheit der dargestellten Person garantieren, auf welche Weise er aber dargestellt werden kann, bleibt unklar. Dieser Frage hat sich Körner erst zwei Jahre später im Horen-Aufsatz zugewandt – hier, im Jahr 1793, ist der Charakter lediglich das Mittel, durch das die Darstellung des Persönlichen ermöglicht wird. Das Vorhandensein eines Charakters wird von Körner eher als Ausgangspunkt denn als Zielvorgabe gesetzt – ‘Charakter’ ist garantiert durch den Vorleser selbst, der „abstrakte Begriff erscheint in menschlicher Gestalt“ (S. 101). Daß Körner in den *Ideen über Deklamation* den Begriff des Charakters noch ganz an die Person des Vortragenden bzw. an die dargestellte Person bindet und nicht auf den Vortrag selbst appliziert, zeigen seine Schlußbemerkungen. Körner wendet sich hier vom Aspekt der Darstellung ab und diskutiert die Schönheit der Deklamation als Ganzes in Analogie zur Tonkunst:

„Eine Reihe von Beugungen der Stimme [...] kann man theils als Mittel der Darstellung, theils als ein für sich bestehendes Ganze, wie ein Produkt der Tonkunst betrachten.“ (S. 110)<sup>18</sup>

Wiederum greift er auf das begriffliche Instrumentarium der Kallias-Diskussion zurück und stellt fest:

---

<sup>17</sup>Vgl. auch Körner an Schiller, 25.11.1793: „Die Wirkung der Größe und Kraft in der Anschauung auf das betrachtende Subjekt ist von dessen Selbstgefühl abhängig. Fühlt es sich klein, so ist sie niederschlagend, fühlt es sich groß, erhebend.“ (NA Bd. 34, I. S. 341.)

<sup>18</sup>Auch hier ist die Nähe zu Schiller deutlich: der Begriff des Musikalischen ist bei Schiller nicht nur speziell auf die Tonkunst bezogen, sondern auch ein allgemeiner Aspekt des Ästhetischen, in diesem Sinne spricht er von Klopstock als „musikalischem Dichter“ (NA Bd. 20. S. 455f.).

„Es giebt auch für die Deklamation eine Schönheit der Theile und eine Schönheit des Ganzen. Jeder einzelne Laut muß eine veredelte menschliche Natur ankündigen. [...] Die Schönheit des Ganzen wird bewirkt, durch Anordnung – Haltung – Contraste.“ (S. 110f.)

Insbesondere ist Mannigfaltigkeit der Teile gefordert (vgl. S. 112), um Einförmigkeit zu vermeiden. Den Terminus des Charakters oder der Einheit verwendet Körner in diesem Zusammenhang nicht mehr, beide sind hier noch auf den Aspekt der Darstellung beschränkt. Erst in seinem Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* überträgt Körner den Charakterbegriff dann von der menschlichen Person auf das Formgesetz der Einheit. Im Thalia-Aufsatz durchmaß Körner zunächst die Möglichkeiten, die ihm der Begriff des Charakters für sein Konzept der Personendarstellung an die Hand gab.

### **Ein Umweg: ‘Charakteristisch’ versus ‘Charakter’ und Humboldts Begriff des ‘Charakteristischen’**

Hatte sich Körner seit dem Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters* um eine genaue Scheidung des Schönen vom Vollkommenen bemüht, so richtete Humboldt zu dieser Zeit seine Aufmerksamkeit auf die Scheidung des ‘Charakteristischen’ vom Schönen. Humboldt schaltete sich damit in eine aktuelle Diskussion ein, deren Hauptakteure Goethe, Schiller, Friedrich Schlegel und der Archäologe Aloys Hirt waren. Goethe hatte den Begriff des Charakteristischen 1772 in seiner Schrift *Von deutscher Baukunst* etabliert. Fünfzehn Jahre später entzündete sich während Goethes Italienaufenthalt an diesem Begriff eine kunstästhetische Diskussion<sup>19</sup>, als deren Ergebnis Goethe nach seiner Rückkehr in der Schrift *Einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil*<sup>20</sup> den Unterschied zwischen Charakteristischem (Manier) und Schöнем (Stil) in der Kunst darlegt.

Diese Diskussion um das Charakteristische und das Schöne hat für den vorliegenden Zusammenhang keine unmittelbare Bedeutung – Körner recurriert

---

<sup>19</sup>Vgl. Goethe: Italienische Reise: „In Absicht auf Schönheit geriet er [Hirt] auch oft mit andern Künstlern in Diskrepanz, indem er den Grund derselben ins Charakteristische legte, da ihm denn insofern diejenigen beipflichteten, welche sich überzeugt hielten, daß freilich der Charakter jedem Kunstwerk zum Grunde liegen müsse, die Behandlung aber dem Schönheitssinne und dem Geschmack anempfohlen sei, welche einen jeden Charakter in seiner Angemessenheit sowohl als in seiner Anmut darzustellen haben.“ (HA Bd. 11. S. 442.)

<sup>20</sup>Der Erstdruck dieser Abhandlung erschien im Teutschen Merkur im Februar 1789.

in seinem Horen-Aufsatz wie auch in den *Ideen über Deklamation* auf den subjektbezogenen Aspekt des Charakterbegriffs, nicht auf die vorangegangene ästhetische Auseinandersetzung. Humboldts Überlegungen zum Thema ‘Charakter’ und ‘charakteristisch’ kommt jedoch wesentliche Bedeutung für Körners Konzeption zu. Humboldt führte in einem Brief an Körner den Terminus der „Einheit des Charakters“<sup>21</sup> ein und nannte damit genau das Stichwort, auf das auch Körner hinaus wollte: es ist der Charakter, der im Kunstwerk Einheit gewährleistet. Darüber hinaus ging ein wichtiger Aspekt der Bestimmung des Charakteristischen bei Humboldt in Körners Theorie ein. In seinem Schreiben an Körner vom 28.3.1794 definiert Humboldt das Kunstwerk als „sinnliche Gestalt“<sup>22</sup>, in der etwas Unsinnliches, eine Idee, erscheint. Diese Verbindung von Sinnlichem und Unsinnlichem kann in zwei Weisen erfolgen:

„Bei dem, was charakteristisch ist, hüllt sich gleichsam die unsinnliche Idee in die den Sinnen erscheinende Gestalt; bei dem, was schön ist, verwandelt sie sich selbst in dieselbe. [...] Wenn das, woraus ein Ding besteht, was es überhaupt zu einem Etwas macht, die Materie desselben, die Verbindung dieser Bestandtheile aber, das, was es von einem bloßen Aggregat zu einem Ganzen bildet, die Form desselben heißt, so könnte man das Charakteristische Ausdruck des Unsinnlichen durch die Materie, das Schöne durch die Form des sinnlichen Gegenstandes nennen.“<sup>23</sup>

Körner nahm Humboldts Bestimmungen mit Begeisterung auf<sup>24</sup>, er amalgamierte sie mit seinen eigenen Begriffen ‘Stoff’ und ‘Form’ und installierte den – zuvor hauptsächlich von Herder auf das Kunstwerk angewandten<sup>25</sup> – Begriff der „innere[n] poetische[n] Form“<sup>26</sup>, den er wie folgt definiert:

„Erscheinung des Stoffs unter einer bestimmten Gestalt. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Object. Die Phantasie muß das Product des Ver-

---

<sup>21</sup>Humboldt an Körner, 19.11.1793. BwH S. 12.

<sup>22</sup>Humboldt an Körner, 28.3.1794. Ebd. S. 25.

<sup>23</sup>Ebd. S. 25 und S. 27.

<sup>24</sup>Vgl. Körner an Schiller, 25.5.1794: „Was Humboldt [sic] über den Unterschied des Schönen und Charakteristischen in seinem letzten Briefe bemerkt, ist mir besonders wichtig, und hat mir viel Stoff zum Nachdenken gegeben.“ (NA Bd. 35. S. 3.)

<sup>25</sup>Der Begriff der inneren Form verbreitete sich ausgehend von Shaftesbury über Herder zu Goethe und Humboldt (vgl. Reinhold Schwinger: *Innere Form*. München 1935. S. 22ff.).

<sup>26</sup>Körner an Schiller, 19.9.1794. NA Bd. 35. S. 59.

standes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird.“<sup>27</sup>

Dieser Einfluß der Diskussion über das Charakteristische<sup>28</sup> auf Körners Theorie der Charakterdarstellung darf jedoch nicht überschätzt werden: Wolfgang Seifert skizziert zunächst die philosophisch-anthropologische Version des Charakterbegriffs<sup>29</sup>, leitet von da aus zu Goethes Konzept des Charakteristischen weiter und schließt:

„Für Körner fallen das Charakteristische und das Ideale zusammen, letzteres ist ihm symbolisch in jenem mitgegeben.“<sup>30</sup>

Dies allerdings trifft gerade nicht zu. Das ‘Charakteristische’ als Gegenbegriff zum ‘Schönen’ spielt bei Körner – sieht man von einer vereinzelt Briefstelle ab<sup>31</sup> – keine Rolle. Die späteren Bemerkungen Humboldts zur ersten Fassung des Horen-Aufsatzes belegen eindeutig: Humboldt erkennt Körners Konzept des Charakters nachdrücklich an und markiert gleichzeitig den direkten Widerspruch zu seinem eigenen Begriff des Charakteristischen:

---

<sup>27</sup>Ebd.

<sup>28</sup>Jakob de Ruiter hat das problematische Verhältnis von ‘Charakter’ und ‘charakteristisch’ in bezug auf die Musiktheorie ausführlich diskutiert: „Am kompliziertesten erscheint der Charakterbegriff in der Musiktheorie dort, wo die Kontroverse über den Wert des Charakteristischen auf den Bereich der Musik übergegriffen hat.“ (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 205.) Und etwas später heißt es: „Während der Charakterbegriff sich [...] primär auf den einheitlich durchgeführten, mehr oder weniger begrifflich faßbaren und manchmal von einer Überschrift angedeuteten Gehalt einer Komposition bezog, zielt er im Rahmen der Ästhetik des Charakteristischen auf das Bestimmte und Individuelle im expressiven Moment eines Werks hin [...]“. (Ebd. S. 206.) Trotzdem müsse man sich aber, so de Ruiter, „davor hüten, den Unterschied zwischen den beiden Bedeutungsebenen zu verabsolutieren.“ (Ebd.)

<sup>29</sup>Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 112ff.

<sup>30</sup>Ebd. S. 114.

<sup>31</sup>Diese Briefstelle ist allerdings aufschlußreich, weil sie eine explizite Scheidung des Schönen vom Charakteristischen formuliert und deutlich die Spuren der Kallias-Bestimmung trägt. Am 27.9.1795 schreibt Körner an Schiller: „In Deinen früheren Arbeiten zeigte sich ungebildete Kraft – ein Streben nach Größe, Gedankengehalt, erschütternder Wirkung – kurz, nach dem, was man als das Charakteristische dem Schönen entgegensetzt. In beiden scheint mir ein Trieb nach dem Unendlichen – das Wesentliche des Kunsttalents – zum Grunde zu liegen. Nur ist er bei dem Charakteristischen auf die einzelnen Theile – bei dem Schönen auf die Verbindung des Ganzen gerichtet. Es giebt nämlich ein Unendliches in der Verbindung des Ganzen, welches von der Beschaffenheit der Theile unabhängig ist; und in diesem scheint mir das Wesen der Schönheit zu liegen. Es besteht in unbeschränkter Einheit, verbunden mit unbeschränkter Freiheit. Diese Verbindung nennen wir Harmonie. Sie ist vollkommen, wenn die Uebereinstimmung auch in den kleinsten Theilen vorhanden ist; aber als ein freiwilliges Resultat ihrer Freiheit, ohne daß diese in irgend einem Theile beschränkt wurde.“ (NA Bd. 35. S. 356.)

„Allein das, was mir die Hauptidee zu seyn schien, daß nemlich die Musik durch den Rhythmus vorzüglich Darstellung des Charakters und gar eines Idealcharakters werden soll, ist, wie mich dünkt, nicht bloß ein so überaus treffender, sondern auch an Folgen äußerst fruchtbarer Satz. [...] Ueberall aber, wo man von Charakteren liest oder hört, wird darunter fast bloß gleichsam die Materie desselben verstanden, das, worauf die Empfindungen und Neigungen (deren Summe doch hier der Charakter genannt wird) als auf ihre Gegenstände gerichtet sind. Auf die Art hingegen wie die Seele von den Empfindungen bewegt wird, den Rhythmus, in welchem sie fortfließen, mit einem Wort auf die Form wird wenig geachtet [...]. Gerade hierauf aber beruht eigentlich das Wesen des Charakters [...]. Diese Form nun zu schildern ist die Musik allein hinreichend im Stande, und von dem Ideal einer Charakterschilderung kann ich mir eigentlich sie nicht entfernt denken.“<sup>32</sup>

Es ist also ein Aspekt der *Form* der Musik, der Rhythmus<sup>33</sup>, der nach Humboldt ihre Eignung zur Charakterdarstellung garantiert. Das Charakteristische dagegen ist gerade entgegengesetzt definiert, nämlich als ein Aspekt der Materie, wie Humboldt im oben zitierten Schreiben vom 28. März 1794 ausgeführt hatte.

Im August 1794 hatte Körner Gelegenheit, Humboldts Theorie des Charakteristischen aus erster Hand kennenzulernen, denn die drei Teilnehmer am Kallias-Briefwechsel trafen für einige Tage in Weißenfels zusammen.<sup>34</sup> Ihr Hauptthema war ein Plan, den Schiller wenige Wochen zuvor gefaßt hatte und mit Hilfe des Verlegers Cotta in die Tat umsetzen wollte. Das Journal *Die Horen* wurde ins Leben gerufen. Schiller hatte Körner bereits im Juni

---

<sup>32</sup>Humboldt an Körner, 7.5.1795. BwH S. 38ff.

<sup>33</sup>Es ist zu beachten, daß Humboldt den Begriff Rhythmus in einem umfassenderen Sinn als heute üblich verwendet. Dies geht auch aus folgendem Brief vom 10.7.1797 hervor: „Körner, der sich sehr viel mit Musik und Rhythmik beschäftigt, intressirt sich außerordentlich dafür, und fast bedaure ich, von allen meinen Papieren darüber getrennt zu sein. Körner wird vielleicht eine meiner Pindarischen Oden componiren und geht eigentlich darauf aus, die Art zu finden, wie man verschiedene Silbenmaße so setzen kann, daß man in der bloßen Musik diese Rhythmen gleich wiedererkennt.“ (Humboldts Briefe an Karl Gustav von Brinkmann. Hrsg. von Albert Leitzmann. Leipzig 1939. S. 102.) Daß der Begriff des Rhythmus bei Körner aus musiktheoretischer Sicht problematisch ist, hat Carl Dahlhaus ausführlich diskutiert (Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. S. 164. In: Achim Aurnhammer u.a. [Hrsg.]: Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990. S. 156-167).

<sup>34</sup>Vgl. Jonas: Christian Gottfried Körner. S. 86.



über sein Vorhaben unterrichtet<sup>35</sup> und ihn für die „Funktion eines beurtheilenden Mitglied[s]“<sup>36</sup> als Verfasser von Literaturkritiken vorgesehen. Körner nahm sein Angebot an, von dem er sich neben einem Zuverdienst vor allem einen Anschub seiner schriftstellerischen Produktivität erhoffte. Umgehend schlug er Schiller eine Reihe möglicher Mitstreiter vor, deren Auflistung ein Bild der weit gefächerten Interessen und Kenntnisse Körners ergibt: Neben dem Herausgeber des Wandsbecker Boten Claudius führt er den Jenaer Orientalisten Eichhorn, den Hallenser Geographen und Historiker Sprengel, die Dichter Pezzel und Schulz, sowie den Leipziger Philosophen Heydenreich und den Theologen Planck an.<sup>37</sup> Sich selbst weist Körner folgende Aufgabe zu:

„Wenn das Fach der philosophischen Geschichte noch nicht ganz besetzt ist, so glaubte ich in diesem am ersten öftere Beyträge liefern zu können. Philosophie der Kunst im weitesten Sinne wird zu eignen Untersuchungen wohl mein Lieblingsfach bleiben [...]. Bey der Beurtheilung würde ich besonders auch auf Beobachtung der Urbanität im Tone des Vortrags Acht haben. Diese Eigenschaft fehlt oft unsern besten Köpfen. [...] Liebe zum Stoff, Innigkeit, Kraft, macht oft nachlässiger in Ansehung der Form.“<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup>Vor Körner hatte Schiller lediglich Johann Benjamin Erhard in seine Pläne eingeweiht (vgl. Schiller an Erhard, 26.5.1794. NA Bd. 27. S. 4f.); zur Initiierung vergleiche auch: Günter Schulz (Schillers Horen. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift. Heidelberg 1960. S. 179).

<sup>36</sup>Schiller an Körner, 12.6.1794. NA Bd. 27. S. 11.

<sup>37</sup>Vgl. Körner an Schiller, 17.6.1794. NA Bd. 35. S. 19ff.

<sup>38</sup>Ebd. S. 20.

#### 4.2 ‘Ethos’ und ‘Pathos’ – Körners Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* (1795)

Wohl unter dem Einfluß Humboldts entschloß sich Körner, alle übrigen Pläne<sup>39</sup> zunächst ruhen zu lassen, um für die Horen eine Abhandlung über das Ideal der Charakterdarstellung zu verfassen.<sup>40</sup> Binnen vier Wochen erstellte er die heute verschollene Erstfassung des Aufsatzes *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, die er Schiller am 28. Januar 1795 zur Beurteilung vorlegte, dieser reichte sie an Humboldt sowie den Mitredakteuren der Horen, Goethe und Herder, zur Lektüre weiter. Schiller und Humboldt verfaßten ausführliche Kritiken<sup>41</sup> an der Urfassung, die Körner zur Umarbeitung des Textes im Verlauf des Aprils veranlaßten. Die Neufassung und überlieferte Version konnte Schiller in das Juni-Heft der Horen aufnehmen.

Körners Horen-Aufsatz ist der einzige Text in Schillers Zeitschrift, der Musik bzw. Musikästhetik zum Gegenstand hatte. Schon dieser Umstand allein genügte, ihm die Aufmerksamkeit der Forschung zu sichern, stellt er doch den ersten und einzigen Versuch dar, aus der Mitte der literarischen ‘Klassiker’ heraus, von diesen autorisiert und überdies musikalisch gründlich fundiert, eine klassische bzw. klassizistische Musikästhetik zu entwickeln. Von den Zeitgenossen wurde Körners Arbeit in genau diesem Sinne beurteilt und geschätzt. So schreibt Schiller an Körner:

„Nur ein Paar Worte für heute, um Dir zu sagen, daß Dein Aufsatz mir große Freude gemacht hat. Er enthält herrliche Ideen, die so fruchtbar als neu sind, und mich doppelt freuen, da sie dem, was ich über die Kunst überhaupt bei mir festgesetzt habe, so unerwartet begegnen.“<sup>42</sup>

Und einige Monate später, nach Abdruck des Aufsatzes in den Horen, betont Schiller:

---

<sup>39</sup>Die Vielzahl der geplanten Themen ist im einzelnen zusammengestellt in Günter Schulz: Schillers Horen. S. 45.

<sup>40</sup>Vgl. Körner an Schiller, 2.1.1795. NA Bd. 35. S. 123f.

<sup>41</sup>Vgl. Schiller an Körner, 10.3.1795. NA Bd. 27. S. 160f. – Schillers Kritik, *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik*, die er diesem Brief beilegte, ist abgedruckt in NA Bd. 22. S. 293ff. Humboldts Bemerkungen übersandte Schiller mit demselben Schreiben, wie aus dem Antwortbrief Körners vom 15.3.1795 (NA Bd. 35. S. 170f.) hervorgeht. Sie sind abgedruckt in Wilhelm von Humboldt: Werke. Hrsg. von Albert Leitzmann. Berlin 1903. Nachdruck: Berlin 1968. Bd. VII. S. 567ff.

<sup>42</sup>Schiller an Körner, 5.2.1795. NA Bd. 27. S. 137.

„Dein Aufsatz in den Horen macht überall [sic] viel Sensation und wer von dem 5ten Stück der Horen spricht, der erwähnt ihn zuerst. Du kannst also mit Deinem Debüt in den Horen wohl zufrieden seyn.“<sup>43</sup>

Auch Herders Urteil ist uneingeschränkt positiv:

„Unsres Körners Abhandlung hat mich ausserordentlich erfreuet; es sind feine Bemerkungen und eben so scharfe und veste Principien darinn, reich an vielen Folgen. Seine musikalische Seele ist darinn lebend.“<sup>44</sup>

Körners Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* soll im folgenden vorgestellt, paraphrasiert und umfassend erläutert werden. Da er der einzige Text Körners ist, der in der Sekundärliteratur starke Beachtung gefunden hat, werden die vorliegenden Kommentare ausführlich diskutiert. Dabei wird gezeigt, daß die Forschungsliteratur von vielfältigen Mißverständnissen, nicht selten aber auch von massiven Fehlinterpretationen geprägt ist. Das folgende Kapitel wird Körners Text in Beziehung zu seinem bis dato entwickelten Programm der „Einheit in Mannigfaltigkeit“ setzen. Welchen Beitrag vermag die Darstellung des Charakters zu der geforderten Einheit des Werkes zu leisten? Anschließend wird das unmittelbare geistesgeschichtliche Umfeld, in dem Körners Arbeit steht, betrachtet; vorab soll ein Abriß der zeitgenössischen Musikästhetik den theoretischen Hintergrund erhellen, auf den sich Körner bezieht.

### **Die Ausgangssituation: Ausdrucksästhetik, der Status der Musik als Kunst und das Problem der Instrumentalmusik**

Daß die Frage nach dem Darstellungswürdigen in der Musik den Ausgangspunkt der Körnerschen Abhandlung bildet, mag heutigen Betrachtern merkwürdig erscheinen. Die absolute Instrumentalmusik der Wiener Klassiker ist für den modernen Zeitgenossen der ‘natürliche’ Hintergrund musikästhetischer Überlegungen, ein Hintergrund, vor dem die Frage nach den Darstellungsmöglichkeiten von Musik gegenüber ihrer Deutung als „tönend bewegte Form“<sup>45</sup> nahezu bedeutungslos wurde. Dies darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß Körners Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* einer Zeit entstammt, in der einerseits Einigkeit darüber bestand, daß

---

<sup>43</sup>Schiller an Körner, 4.7.1795. NA Bd. 28. S. 2.

<sup>44</sup>Herder an Schiller, Ende Februar 1795. NA Bd. 35. S. 164.

<sup>45</sup>Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854. Nachdruck: Darmstadt 1981. S. 32.

Musik den Ausdruck von Affekten zum Inhalt habe, und andererseits die Vokalmusik selbstverständlich primärer Gegenstand musiktheoretischer Überlegungen war. Die Apologeten der sich erst langsam durchsetzenden 'autonomen' Instrumentalmusik versuchten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Instrumentalmusik gegen den Vorwurf zu verteidigen, sie sei entweder 'bloßes Geräusch' oder wenigstens ästhetisch minderwertig gegenüber der Vokalmusik, deren Vorrang unter anderem aus der Forderung nach Eindeutigkeit und Verständlichkeit des Ausdrucks resultierte. Insbesondere durch Zuhilfenahme einer Analogiebildung zwischen Musik und Sprache, die Johann Matthesons Begriff der Klang-Rede<sup>46</sup> dokumentiert, suchte man zu beweisen, daß auch die textlose Musik „eine solche Vergnügung des Gehörs, dadurch die Leidenschafften der Seele rege werden“<sup>47</sup>, erzielen könne.

Dieser Hintergrund muß als Ausgangspunkt der Körnerschen Überlegungen berücksichtigt werden – von einer klassizistischen Musikästhetik, die sich am Primat der Instrumentalmusik, der Autonomieästhetik und der Betonung der Form als zentraler Kategorie hätte orientieren können, war noch die Musikbetrachtung des ausgehenden Jahrhunderts weit entfernt. Wie die meisten Denker seiner Zeit, von Kant über Schiller bis zu Goethe, ging auch Körner von der Annahme aus, Musik habe 'Affektausdruck' zum Inhalt. Gerade dieser Ausgangspunkt war es aber, der die Musik in den Verdacht geraten ließ, sie sei keine wirklich schöne Kunst. Kant hatte in seiner *Kritik der Urteilskraft* der Musik in der Hierarchie der Künste die unterste Stelle angewiesen:

„Wenn man dagegen den Wert der schönen Künste nach der Kultur schätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, und die Erweiterung der Vermögen, welche in der Urteilskraft zum Erkenntnis zusammenkommen müssen, zum Maßstabe nimmt: so hat Musik unter den schönen Künsten sofern den untersten [...] Platz, weil sie bloß mit Empfindungen spielt.“<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup>Die musikalische Rhetorik, die seit etwa 1600 expliziter Lehrgegenstand wurde, und mittels derer die Instrumentalmusik seit Johann Mattheson als Klangrede interpretiert wurde, versuchte zum einen, musikalische Form mittels Übertragung syntaktischer Kategorien von der Sprache auf Musik zu beschreiben, zum anderen, Musikstücke nach dem Muster der Rede zu gliedern und damit Kompositions-‘Rezepte’ zu erstellen (vgl. Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg 1739. Nachdruck: Kassel und Basel 1954).

<sup>47</sup>Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. S. 207.

<sup>48</sup>Vgl. KdU § 53. S. 433. A 218, B 220f.

Aus im wesentlichen zwei Gründen hatte Kant Musik, genauer gesagt, die Instrumentalmusik<sup>49</sup>, von der Kultur ausgeschlossen: zum einen, weil das, was ihre formale Schönheit begründen könnte, nämlich die Zahlenproportionen der Töne, durch den ausgelösten sinnlich-angenehmen Reiz verdeckt, wenn nicht ausgelöscht werde, zum anderen, weil sie als transitorische Kunst keine Fähigkeit zur Einheit besitze.<sup>50</sup>

Schillers Stellung zur Musik ist komplizierter. In seiner Schrift *Ueber das Erhabene* kritisiert er nicht die Musik als solche, sondern ausdrücklich nur die aktuelle Musikproduktion seiner Zeit:

„Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen, und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben seyn will.“<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup>Erst in Verbindung mit Poesie, die nach Kant die dem Kunstwerk zugrundeliegende ästhetische Idee auszudrücken vermag, wird die Musik von einer bloß angenehmen zur schönen Kunst (vgl. KdU § 51. S. 426ff.). Im selben Sinne heißt es an anderer Stelle: „Denn die letztere [die Musik] ist nur darum schöne (nicht bloß angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient.“ (Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. VI. S. 575. AB 197.) Diesbezüglich befand er sich in bester Übereinkunft mit Goethe, der der Instrumentalmusik nur unter Beigabe einer programmatischen Ausdeutung ästhetischen Wert beimaß. Diese Auffassung legt er auch seiner Figur Wilhelm in den Mund: „Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu sein, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten; da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.“ (Wilhelm Meisters Lehrjahre. HA Bd. 7. S. 128.) Interessant ist, daß Körner zu diesem Zeitpunkt bereits auf einem weitaus 'höheren Niveau' über die Verknüpfung von Poesie und Musik nachdachte, nämlich darüber, inwieweit speziell die Beschaffenheit der „neueren Musik“ gerade ihre Loslösung vom Wort fordere – den daraus resultierenden Mangel an Bestimmtheit konnte er in diesem Text noch nicht theoretisch ausräumen: „Es fragt sich, ob für die neuere Musik nicht ganz andere Gesetze Statt finden, wenn von ihrer Vereinigung mit der Poesie die Rede ist. Vielleicht ist die neuere Musik zur Begleitung der Poesie nicht mehr tauglich. Sie zieht die Aufmerksamkeit zu sehr an sich um nicht die Wirkung der Poesie zu stören. Soll man sie daher nicht lieber allein wirken lassen, oder wenn man den Mangel an Bestimmtheit des Objekts durch Worte ersetzen will, die Poesie bloß zu diesem Behufe mit ihr vereinigen?“ (Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. S. 15-43.)

<sup>50</sup>Vgl. KdU § 53. S. 432f. A 218f., B. 220f. – Carl Dahlhaus skizziert die Position Kants in einem Aufsatz (Zu Kants Musikästhetik. In: AfMw X, 1953. S. 383ff.).

<sup>51</sup>Schiller: *Ueber das Pathetische*. NA Bd. 20. S. 200. – Die Schrift *Ueber das Pathetische* ist identisch mit dem zweiten Teil des Aufsatzes *Ueber das Erhabene*.

Diese Art von Musik führt dazu, „daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird“<sup>52</sup>. Der affektiven Wirkung der Musik scheint Schiller ebenso große Skepsis entgegenzubringen wie Kant. Liest man hingegen Schillers Rezension *Über Matthissons Gedichte*, so ergibt sich ein völlig anderes Bild: gerade die Verknüpfung der Musik mit den Affekten ist es, die ihr innere Notwendigkeit verleiht und damit erst ihren Status als schöne Kunst sichert:

„Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht bloß angenehmer Kunst) darin, die innern Bewegungen des Gemüts durch analogische äußere zu begleiten und zu versinnlichen.“<sup>53</sup>

Diese widersprüchlichen Äußerungen führten in der musikwissenschaftlichen Rezeption zu etlichen Mißverständnissen.<sup>54</sup> Carl Dahlhaus resümiert Schillers Positionen folgendermaßen:

„[...] das Formprinzip, das er der einseitigen Affizierung des Gefühls entgegengesetzte, blieb einstweilen bloßes Postulat: eine musikästhetische Utopie.“<sup>55</sup>

Und an anderer Stelle meint er:

„Schiller, der sich durch die Musik ‘gefesselt’ und in seiner inneren Freiheit bedroht fühlte, entwarf eine ästhetische Utopie, in der die Musik nicht bloß tönende Bewegung ist, die Seelenbewegungen ausdrückt und hervorruft, sondern als ‘Gestalt’ erscheint.“<sup>56</sup>

Das würde bedeuten, daß die Musik, die Schiller real erlebte und über die er reflektierte, nicht in den Bereich der schönen Kunst fiele. De Ruiter bekräftigt diese Annahme sogar ausdrücklich, indem er behauptet, Schiller tendiere wie Kant dazu, „die Musik eher als ‘bloß angenehme’ denn als ‘schöne’ Kunst aufzufassen“<sup>57</sup>.

---

<sup>52</sup>Ebd.

<sup>53</sup>Schiller: *Über Matthissons Gedichte*. NA Bd. 22. S. 272.

<sup>54</sup>Ausführliche Einschätzungen der Musikästhetik Schillers finden sich bei Hermann Fähnrich (*Schillers Musikalität und Musikanschauung*. Hildesheim 1977) und R. M. Longyear (*Schiller and Music*. Chapel Hill 1966).

<sup>55</sup>Carl Dahlhaus: *Ethos und Pathos in Glucks ‘Iphigenie auf Tauris’*. S. 290. In: *Musikforschung* XXVII, 1974. S. 289-300.

<sup>56</sup>Dahlhaus: *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*. S. 157.

<sup>57</sup>De Ruiter: *Der Charakterbegriff in der Musik*. S. 130. – De Ruiter bezieht sich hier auf eine Stelle in Schillers 22. Brief zur *Ästhetischen Erziehung*, die er allerdings aus dem Zusammenhang reißt; Schiller spricht dort von der allgemeinen Unmöglichkeit einer unverfälscht ästhetischen Wirkung in allen Künsten: „Da in der Wirklichkeit keine rein äs-

Beide Einschätzungen sind nicht haltbar. Tatsächlich läßt Schiller gar keinen Zweifel daran, daß Musik durchaus als schöne Kunst zu verstehen sei. Nicht nur die oben zitierte Stelle aus seiner Rezension *Über Matthissons Gedichte* belegt seine Auffassung, sondern auch zwei Briefstellen an Körner, in denen er die Bedeutung der Musik für seine Ästhetik hervorhebt:

„An musikalischen Einsichten verzweifle ich, denn mein Ohr ist schon zu alt; doch bin ich gar nicht bange, daß meine Theorie der Schönheit an der Tonkunst scheitern werde, und vielleicht gibt es einen Stoff für Dich, sie auf Musik anzuwenden.“<sup>58</sup>

„Ueber meine Schönheitstheorie habe ich unterdeßen wichtige Aufschlüsse erhalten, und ein bejahendes objectives Merkmal der Freiheit in der Erscheinung ist nun gefunden. Ich habe zugleich meinen Kreis erweitert, und meine Ideen auch an der Musick geprüft, soweit ich mit Sulzern und Kirchbergern [sic] kommen konnte. Darüber erwarte ich von Dir noch mehr Licht; aber das wenige was mir jetzt aufgegangen ist, gibt meiner Theorie eine herrliche Bestätigung.“<sup>59</sup>

Die Musik als schöne Kunst ist für Schiller weniger noch nicht verwirklichte Utopie als vielmehr und in erster Linie ein theoretisches Problem: Wie kann die Musik als schöne Kunst beschrieben und in ein ästhetisch-philosophisches Gesamtkonzept eingebunden werden? Damit ist zugleich die Aufgabenstellung benannt, die er dem Freund in Dresden vorlegte. Schiller, dessen Fachkenntnisse zu gering waren, um die Form der Musik auf ihre Bedingungen und Möglichkeiten zu befragen, überließ es dem musikalisch gebildeten<sup>60</sup> und mit seinen Intentionen bestens vertrauten Körner zu zeigen, wie Musik als schöne Kunst ins Recht gesetzt werden kann.<sup>61</sup>

---

thetische Wirkung anzutreffen ist, (denn der Mensch kann nie aus der Abhängigkeit der Kräfte treten) so kann die Vortrefflichkeit eines Kunstwerks bloß in seiner größern Annäherung zu jenem Ideale ästhetischer Reinigkeit bestehen [...].“ (NA Bd. 20. S. 380.) In der musikhistorischen Interpretation wird dies häufig übersehen (vgl. auch Dahlhaus: *Ethos und Pathos in Glucks 'Iphigenie auf Tauris'*. S. 290). Dabei hatte schon Wolfgang Seifert auf den Kontext dieser Stelle hingewiesen, nämlich daß hier ein allgemeines Problem aller Künste reflektiert wird, nicht nur eines der Musik (Christian Gottfried Körner. S. 93).

<sup>58</sup>Schiller an Körner, 11.1.1793. NA Bd. 26. S. 174.

<sup>59</sup>Schiller an Körner, 5.5.1793. Ebd. S. 240. – Ob Schiller wirklich musiktheoretische Werke Johann Philipp Kirnbergers studiert haben kann, ist umstritten; vgl. Fähnrich (Schillers Musikalität und Musikanschauung. S. 94), Longyear (Schiller and Music. S. 97), Dahlhaus (Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. S. 156).

<sup>60</sup>Körner galt nicht nur bei Schiller als Experte für musikalische Fragen. In einem Brief Friedrich Schlegels findet sich folgende, insgesamt aufschlußreiche Charakterisierung der Person Körners: „Körner ist überhaupt ein Mensch von seltnem Geschmack. Er ist vielleicht nicht ohne natürliches Genie, könnte in Einem etwas bedeutendes leisten, vielleicht

Mit dem Ergebnis war Schiller dann allerdings nicht ganz einverstanden:

„Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen materiellen Teil. Aber weil in dem Reiche der Schönheit alle Macht, insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur ästhetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, daß sie als Musik wirkt, sondern bloß, daß sie bei ihrer musikalischen Macht ästhetisch wirkt. [...] Ich wünschte also, daß Du, wär es auch nur im Vorbeigehen, die eigentümliche Macht der Musik, die bloß auf ihrer Materie beruht, noch berühren möchtest.“<sup>62</sup>

Diesem Einwand auf die verlorene erste Version des Horen-Aufsatzes folgte Körner nicht, sondern widerspricht<sup>63</sup> nachdrücklich Schillers Auffassung:

---

in der Musik, die sein eigentliches Fach scheint. Seine Lage entfernt ihn davon sich auf eins zu konzentrieren und setzt ihn in die Mitte aller philosophischen und ästhetischen Beschäftigungen. Die Mitte in der rechten Nähe und Entfernung ist aber vielleicht der günstigste Platz für den Geschmack. So möchte ich das nennen, was ihm eigentümlich ist.“ (Friedrich Schlegel: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar Walzel. Berlin 1890. S. 207.)

<sup>61</sup>Die Sekundärliteratur erkennt allgemein an, daß Körner der Einzige im direkten Umfeld Schillers war, der diese Aufgabe übernehmen konnte. Ob er ihr allerdings gewachsen war, wird unterschiedlich beurteilt: Während Wolfgang Seifert (Christian Gottfried Körner) und Heinrich Bessler (Mozart und die 'deutsche Klassik'. Kongreßbericht Wien 1956. Graz und Köln 1958. S. 47-54. Wiederabdruck in: Peter Gülke [Hrsg.]: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig 1978. S. 442-454.) Körner zum großen Musikkenner stilisieren, meint Max Friedländer, Schiller sei unverständlicherweise an den Musikstümper Körner geraten (vgl. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1902. Nachdruck: Hildesheim 1970. Bd. II. S. 393). Die wohl angemessene Mittelposition formuliert Dahlhaus; er spricht davon, daß Schiller „in [Körners] musikalische Kenntnisse [...] ein nicht ganz berechtigtes Vertrauen setzte.“ (Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. S. 156.)

<sup>62</sup>Schiller: Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik. NA Bd. 22. S. 295.

<sup>63</sup>Dies ist zu betonen, weil vielfach Körners Arbeit als Übertragung oder Anwendung von Schillers ästhetischen Auffassungen verstanden wird (s.u.). Dagegen konstatiert de Ruiter zurecht: „Die Beziehungen zwischen Körners Horen-Beitrag und Schillers musikästhetischen Positionen sind recht vertrackt.“ (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 157.) Er behauptet allerdings im direkten Widerspruch zu den Ausführungen bei Körner, dieser „pflichtet Schiller bei, daß die sinnliche Macht der Tonkunst, die im Stoff, d.h. in ihrer 'materiellen' Seite, begründet ist, von der Form kompensiert werden soll.“ (Ebd.) Dahlhaus hat den Widerspruch zwischen Schiller und Körner angedeutet: „Schiller spricht von der Form, obwohl sie von Körner als Charakter im Sinne von innerer Einheit bestimmt worden war, als einem bloßen 'Objekt des Verstandes', als ob es sich noch um die 'mathematische Form' handelte [...].“ (Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. S. 162.) Noch deutlicher schreibt Hermann Fähnrich: „Eine Synthese der verschiedenen ästhetischen Ansichten Schillers und Körners scheint nicht möglich.“ (Schillers Musikalität und Musikanschauung. S. 94.)



„Die Macht der Musik beruht meines Erachtens weder auf dem körperlichen (sinnlichen) noch auf dem geistigen (intellectuellen) Theile allein, sondern auf beyden zugleich, weil sie auf den Menschen als ein sinnlich-vernünftiges Wesen wirkt.“<sup>64</sup>

Körner setzt damit nicht nur Schillers, sondern im selben Atemzug auch Kants Auffassung der Musik ein eigenes Modell entgegen.<sup>65</sup> Für Kant ist die Schönheit der Musik eine Folge ihrer mathematischen Form, die jedoch für die Wirkung der Musik gerade keine Rolle spielt:

„Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil; sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung (conditio sine qua non) derjenigen Proportion der Eindrücke, in ihrer Verbindung sowohl als in ihrem Wechsel, wodurch es möglich wird, sie zusammen zu fassen [...].“<sup>66</sup>

Für Körner hingegen ist es gerade die Einheit von Form und Stoff, in der die Wirkung der Musik begründet liegt, und diese Einheit galt es mit Hilfe eines originellen und auf Musik übertragbaren Konzepts zu verdeutlichen.

### **Der Gedankengang des Horen-Aufsatzes**

„Hat Rec. zweymal gelesen, aber die Begriffe scheinen ihm so abstract, ihre Verbindung so fein, ihre Unterscheidung so subtil, daß er überall kein Objekt für sie antreffen kann. Kurz, er hat den Aufsatz mit aller Anstrengung nicht verstehen lernen. Ob es an ihm, oder dem Inhalte, oder an der Darstellung liege, mögen andere entscheiden.“<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup>Körner an Schiller, 15.3.1795. NA Bd. 35. S. 170f.

<sup>65</sup>Dahlhaus hat darauf hingewiesen, daß in diesem Punkt die Auffassungen Schillers und Kants differieren: „Die mathematische Form begründet [bei Kant; Anm. d. Verf.] den Rang der Musik als schöne Kunst, fällt aber in der ästhetischen Realität einer Affektwirkung zum Opfer, die das stoffliche Moment darstellt, das nach Schillers Forderung durch die Form vertil[g]t werden soll, während nach Kant gerade das Umgekehrte, eine Vertilgung der Form durch den Stoff geschieht.“ (Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. S. 158.)

<sup>66</sup>KdU § 53. S. 433. A 217f., B 220f.

<sup>67</sup>Ludwig Heinrich von Jakob: Rezension des 4.-12. Stücks der Horen 1795. In: Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes. Leipzig 1796. S. 721-734. Wiederabdruck in: Julius von Braun [Hrsg.]: Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. Bd. 2. S. 149-159. Hier S. 150.

Es lag wohl nicht nur am Rezensenten<sup>68</sup>, sondern auch an der verwirrenden Vielzahl von sprunghaft wechselnden und zum Teil widersprüchlich scheinenden Gedanken, die in diesem umfangreichen Aufsatz vor dem Leser ausgebreitet werden, daß Körners Ideenwelt dem Rezensenten verschlossen blieb. Auch Humboldt, der in der Sache kaum Einwände vorbrachte, bekundete seine Schwierigkeiten bei der Lektüre:

„Das Einzige was ich eigentlich vermisse ist das, daß der Leser nicht streng genug an den Gang des Raisonnements gefesselt, und das Resultat nicht bestimmt genug gezogen wird. [...] Indeß sehe ich auch recht gut die Schwierigkeit, oder vielmehr die Unmöglichkeit solche Befriedigung in einem Journalaufsatz, noch dazu in einer Materie zu geben, in der noch fast nichts ist, auf das man fußen könnte. Es gehörte ein Buch dazu.“<sup>69</sup>

Die Struktur des Aufsatzes mag auch eine Ursache dafür sein, daß die Zusammenfassungen, die sich in der Sekundärliteratur finden, manches zu wünschen übriglassen.<sup>70</sup> Schon Marie Braekers Dissertation enthält eine

---

<sup>68</sup>Schiller hatte Körner nach Lektüre der Erstfassung dringend geraten, sich um mehr Präzision in seinen Ausführungen zu bemühen: „Ich bin eben daran, Dir einige Ideen mitzutheilen, die dieser Aufsatz in mir rege machte, und zugleich einige Bedenken, die ich dagegen habe, vorzutragen. Sie betreffen den mittleren Theil des Aufsatzes, der mehrere Dunkelheiten für mich und auch für Humboldt hat, und denen vielleicht noch könnte abgeholfen werden. [...] Er ist sehr gut geschrieben, in einem so männlichen, ruhigen und gehaltenen Ton; nur, wie gesagt, fehlt es der Mitte an einiger Klarheit, deren Mangel nicht bloß am Ausdrücke, sondern auch an Auslassung nothwendiger Sätze liegen mag.“ (NA Bd. 27. S. 137.) Und einen Monat später wiederholte er anlässlich der Übersendung seiner detaillierten Kritik des Aufsatzes: „Vor allem empfehle ich Dir meine letzte Anmerkung, und dann auch dieses: daß Du von Seite 30 bis 40 mehr Klarheit und Anschaulichkeit in Deinen Vortrag bringen mögest.“ (Schiller an Körner, 10.3.1795. NA Ebd. S. 160.) Die zweite Fassung geriet kaum verständlicher, und Körner entschuldigte dies mit der Komplexität des Stoffes: „Ein Stoff von zu großem Umfange paßt überhaupt nicht für einen Journalaufsatz. Um viel zu umfassen geräth man ins Allgemeine und dadurch ins Abstrakte und Trockne. Will man nicht von Erfahrungen sondern von allgemeinen Principien ausgehen, so muß man sich entweder an irgend ein metaphysisches System anschließen, oder ein eignes Lehrgebäude von Grund aus aufführen.“ (Körner an Schiller, 27.4.1795. NA Bd. 35. S. 192.)

<sup>69</sup>Humboldt an Körner, 1.8.1795. BwH S. 43f.

<sup>70</sup>Vgl. Braeker: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 94-97. – De Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. S. 133-158. – Wolfgang Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 112-131. – Marlene Schmidt: Zur Theorie des musikalischen Charakters. München und Salzburg 1981. – Wilhelm Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800. In: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hermann Danuser u.a. Laaber 1988. S. 67-84. – Neuerlich erwähnt, aber nicht besprochen wird Körners Aufsatz bei Bertram Schmidt (Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassik.

Reihe unzutreffender Kommentare, die Körners Intention vollständig verfehlen. Sie nimmt an, „Körners Auffassung von dem Sinn der Musik führ[e] ganz natürlich zur Vorliebe für Programmmusik und Oper“<sup>71</sup>. Tatsächlich aber zielt Körners Arbeit ausdrücklich auf „Musik als selbstständige Kunst“ (S. 101)<sup>72</sup>, auf Werke „ohne Beimischung fremdartiger Bestandtheile“ (S. 102). Seidel meint, Körner verstehe unter dem Stoff der Musik „den rohen, naturhaften Tonstrom“<sup>73</sup> (wohingegen Körner darunter ausdrücklich die Gesamtheit von Rhythmus, Melodie und Harmonie verzeichnet<sup>74</sup>), und de Ruiter behauptet:

„Weil es für ihn keine auf objektive Kriterien gegründete Theorie des Schönen gibt, sieht Körner sich nicht in der Lage, aus einem Begriff der Schönheit heraus eine umfassende und grundlegende Musikästhetik zu entwickeln.“<sup>75</sup>

Die genaue Lektüre aber läßt Körners Ausgangspunkt in ganz anderem Licht erscheinen:

„Aber noch fehlt uns eine solche Theorie, und es gibt Denker vom ersten Range, die sogar an ihrer Möglichkeit zweifeln.“ (S. 97f.)

Nicht er selbst, sondern „Denker von erstem Range“ zweifeln an der Möglichkeit dieser Theorie. Kern seiner ästhetischen Diskussion mit Schiller und Humboldt war ja gerade der Versuch, gegen Kant bzw. darüber hinaus eine allgemeine, also auch auf Musik übertragbare Theorie des Schönen zu entwickeln.<sup>76</sup> Seifert behauptet, Körners Aufsatz sei „eine eindeutige Absage an die gesamte Affektenlehre“<sup>77</sup>, tatsächlich vertritt Körner lediglich die Ansicht, der Tonkünstler dürfe an diesem Punkt nicht stehenbleiben.<sup>78</sup> Und

---

Würzburg 1991). Ebenfalls in jüngerer Zeit erschienen ist eine italienische Übersetzung des Aufsatzes mit einer kurzen Einleitung (Claudio Bolzan: Chr. G. Körner e il saggio 'Über Charakterdarstellung in der Musik'. In: Nuova rivista musicale italiana 4, 1995. S. 701-720).

<sup>71</sup>Braeker: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 96.

<sup>72</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* in den *Horren* von 1795.

<sup>73</sup>Seidel: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. S. 77.

<sup>74</sup>Vgl. Körner an Schiller, 15.3.1795. NA Bd. 35. S. 170.

<sup>75</sup>De Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. S. 133-134; vgl. auch S. 140.

<sup>76</sup>Vgl. z.B. Humboldt an Körner, 28.3.1794. BwH S. 19ff.

<sup>77</sup>Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 119.

<sup>78</sup>Körners Verhältnis zur musiktheoretischen Affektenlehre kann hier nicht diskutiert werden. Hans Heinrich Eggebrecht (Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977. S. 69-111) hat eine prinzipielle Unterscheidung vorgeschlagen zwi-

Marlene Schmidt interpretiert, der „Mangel an Bestimmtheit“ sei bei Körner kein Vorwurf mehr, sondern „ästhetisches Hauptmerkmal“<sup>79</sup> der Musik. In Wirklichkeit versucht Körner doch gerade zu zeigen, daß die Musik eben nicht zu unbestimmt zur Darstellung sei.

Neben solchen Mißverständnissen wird eine adäquate Lektüre vor allem durch zwei Aspekte des Horen-Aufsatzes erschwert: Zum einen ist die Struktur des Textarguments aufgrund zahlreicher Exkurse kompliziert – de Ruiter konstatiert sogar „einen klaren Bruch zwischen dem zweiten und dem dritten Abschnitt“<sup>80</sup> und behauptet, Körner habe

„seine Argumentationskette jedoch nicht zu Ende gedacht [...]. Daß er sie vorzeitig abgebrochen hat – weil es ihm letztendlich nicht gelingt, seine Grundthese überzeugend zu untermauern –, gehört zu den bemerkenswertesten Schwächen des Aufsatzes.“<sup>81</sup>

Nun kann man zwar die Ansicht vertreten, Körners Argumentation überzeuge insgesamt nicht, daß er aber „seine ursprüngliche Fragestellung fallen läßt“ und „selbst gespürt haben wird, daß der zuerst von ihm gezeigte Weg zur Charakterdarstellung in Wirklichkeit eine Sackgasse ist“<sup>82</sup>, läßt sich durch eine genaue Lektüre des Textes widerlegen. Hier soll gezeigt werden, daß Körner in seiner Arbeit einen Gedankengang präsentiert, der zwar äußerst verschachtelt ist, aber doch als *ein* Argument gelesen werden kann.

Zum anderen changiert der Begriff des Charakters innerhalb der Arbeit, eine Schwierigkeit, in der schon Humboldt das zentrale Problem des Aufsatzes gesehen hatte:

---

schen „Die Musik drückt etwas aus“ und „In der Musik sich selbst ausdrücken“ (ebd. S. 81) und zwischen beidem einen „radikalen Umbruch“ (ebd. S. 80) gesehen. Dahlhaus hat allerdings zu Recht darauf hingewiesen, daß „die Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts [...] primär als Theorie der musikalischen Reproduktion zu verstehen“ ist (Musikästhetik. Köln 1976. S. 36f.). So schreibt C. P. E. Bach: „Indem ein Musickus nicht anders rühren kann, er sey denn selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will.“ (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin 1759/62. Kritisch revidierter Neudruck: Leipzig 1925. S. 122.) In Körners Text scheint das Ausdrücken subjektiver Empfindungen des Komponisten aber keine Rolle zu spielen, da es nicht in den Bereich der Darstellung fällt: „Das Gefühl der Begeisterung, das den Künstler erweckt, indem er seine eigne Stimmung in seinem Wirkungskreise verbreitet, ist seiner Natur nach dunkel und unbestimmt.“ (S. 104).

<sup>79</sup>Schmidt: Zur Theorie des musikalischen Charakters. S. 77.

<sup>80</sup>De Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. S. 133.

<sup>81</sup>Ebd. S. 150.

<sup>82</sup>Ebd.

„Vielleicht mag die Schuld an mir und an meiner Unkenntniß der Musik liegen, aber ich gestehe Ihnen offenherzig, daß ich über die Frage, inwiefern kann Charakterdarstellung der Musik eigen seyn? keine vollkommene Befriedigung erhalten habe. [...] Worin besteht der Charakter? Kann er ohne allen Gegenstand, an dem, und ohne alle Gestalt, in der er sich zeigt, dargestellt werden? [...] die eigentliche Dunkelheit scheint mir dadurch zu entstehen, daß der Leser schwankende Begriffe vom Wesen der Musik und vorzüglich vom Charakter mitbringt, und Sie bald dem einen bald dem andern Mangel abzuhelpen suchen.“<sup>83</sup>

Um so knapp und verständlich wie möglich die wesentlichen Schritte des Gedankenganges herauszupräparieren, erscheint es sinnvoll, zugunsten einer systematischen Darstellung den Anspruch auf Explikation aller interessanten Ideen aufzugeben und vielmehr konzentriert in zehn Zügen die Entwicklung der Charakterdarstellungstheorie nachzuzeichnen.

1. In der Exposition seines Aufsatzes schließt sich Körner zunächst Kants Kritik an, indem er scharfe Angriffe gegen bloß „angenehme“ Musik formuliert. Dazu zählen Werke eines Musikers, der „kein höheres Ziel kennt als das Vergnügen seines Publikums“ (S. 97). Bestreben der Tonkünstler muß statt dessen sein, den „Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben“ (ebd.). Da eine vollendete „Theorie des Schönen“ (ebd.) noch fehle, sei es nützlich, „einzelne Merkmale desjenigen aufzusuchen, was für jede Kunst [...] an sich selbst darstellungswürdig ist“ (S. 98) – genau das will Körner für die Musik leisten. Was bislang unter dem in der Musik Darstellungswürdigen verstanden wurde, faßt Körner in zwei verbreiteten Gegenstandsbereichen zusammen: die von ihm abgelehnte Naturnachahmung (hier ist wohl die seinerzeit aktuelle französische Musiktheorie gemeint, die Naturnachahmung postulierte), ferner der „Ausdruck menschlicher Empfindung“ (ebd.) – dabei ist einerseits an die barocke Musiktheorie der Affektenlehre, andererseits an die aktuelle empfindsame Musik zu denken. Obwohl letzteres „bessere[n] Geschmack“ (ebd.) aufweise, ist Körner damit nicht zufrieden: Er sucht nach einem höheren Ziel des Tonkünstlers.

2. Um dieses „höhere Ziel“ zu beschreiben, führt Körner zunächst eine terminologische Unterscheidung ein:

„Wir unterscheiden in dem was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüth, und die Gemüthsbewegun-

---

<sup>83</sup>Humboldt an Körner, 1.8.1795. BwH S. 43f.

gen, den Charakter (Ethos) und den leidenschaftlichen Zustand (Pathos). Ist es gleichgültig, welches von beyden der Musiker darzustellen sucht?“ (S. 98)

Der begriffsgeschichtliche Hintergrund der Termini ‘Pathos’ und ‘Ethos’, auf den Körner aufbaut, läßt sich nicht eindeutig bestimmen. Mit dem Begriff des ‘Pathos’ greift er anscheinend auf Schillers Schrift *Ueber das Erhabene* zurück, die er im Jahre 1793 kennengelernt hatte; hier fand er seinen Gedanken, Freiheit könne anhand eines herrschenden Charakters in einer Reihe von Leidenschaften symbolisch dargestellt werden, vorgebildet.<sup>84</sup> Schiller hatte die Unabhängigkeit des freien Individuums von affektiven Gewalten als Symbol der Freiheit definiert:

„Der letzte Zweck der Kunst ist die Darstellung des Übersinnlichen [hier würde Körner den Terminus ‘Ideal’ verwenden; Anm. d. Verf.] und die tragische Kunst insbesondere bewerkstelligt dies dadurch, daß sie uns die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustand des Affekts versinnlicht.“<sup>85</sup>

Schillers Grundgesetze der tragischen Kunst, nämlich erstens Darstellung der leidenden Natur, und zweitens Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Leiden<sup>86</sup>, korrelieren mit Körners Bestimmung von ‘Pathos’ und ‘Ethos’<sup>87</sup>, wenngleich Schiller den Begriff des Ethos an dieser Stelle nicht verwendet. Gleichzeitig rekurriert der Begriff des Pathos aber auch insofern direkt auf die musiktheoretische Affektenlehre, als ‘Affekt’ die lateinische Übersetzung des in der Rhetorik zentralen Begriffs Pathos ist. Indem Körner dem Affekt jedoch den Charakter entgegensetzt, bricht er mit der musiktheoretischen Tradition, beide Begriffe synonym zu verwenden: Körner will mit seinem Konzept des Charakters deutlich erkennbar auf etwas Neues hinaus.

3. Für die Antwort auf die Frage, was das eigentlich Darstellungswürdige in der Musik sei, holt Körner etwas weiter aus. Zunächst zeigt er, was *nicht* darstellungswürdig ist:

---

<sup>84</sup>Auf die komplizierte Begriffsgeschichte von ‘Charakter’ bzw. ‘Ethos’ hat Holger Jergius hingewiesen, sie soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden (vgl. Versuch über den Charakter. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Poetik im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 6, 1971. S. 7-45.)

<sup>85</sup>Schiller: *Ueber das Pathetische*. NA Bd. 20. S. 196.

<sup>86</sup>Vgl. ebd.

<sup>87</sup>Vgl.: Karin und Albrecht Stoll: Affekt und Moral. Zu Glucks ‘Iphigenie auf Tauris’. In: *Musikforschung* XXVIII, 1975. S. 305-311.

„Das erste Erfoderniß eines Kunstwerkes ist unstreitig, daß es sich als ein menschliches Produkt durch Spuren einer ordnenden Kraft von den Wirkungen des blinden Zufalls unterscheide; daher das Gesetz der Einheit.“ (S. 98f.)

Diese Einheit ist der Darstellung von leidenschaftlichen Zuständen – *pathoi* – nicht möglich. Wer lediglich ein „Gemisch von Leidenschaften“ ausdrücke, sei gar kein Künstler, wer aber nach Einheit suche, der finde sie weder in einer „Reihe von leidenschaftlichen Zustände[n]“ noch in einem „Beharrlichen“, Andauernden, das sich „von selbst“ (S. 99) bilde. Die Musik steht hier, im Gegensatz zu Dichtung und bildender Kunst, vor dem Problem, daß ihr die dargestellte Person als Einheit stiftendes Element fehlt.

Ein zweiter Grund schließt den leidenschaftlichen Zustand aus dem Bereich des Darstellungswürdigen aus: Körner fordert von allen Kunstwerken Idealisierung. Der Künstler soll „das Unendliche, was uns auserhalb der Kunst nur zu denken vergönnt ist, in einer Anschauung darstellen“ (S. 100). Wie das geschehen soll, deutet er erst später an. Zunächst muß eine Idee der künstlerischen Phantasie „gleichsam in einer körperlichen Hülle gedacht werden“ (S. 105) können (i.e. innere poetische Form), um dann in der Anordnung des Ganzen geformt zu werden (i.e. äußere Form).<sup>88</sup> Leidenschaftliche Zustände können aber nicht idealisiert werden, ihre Beschränkung auf einen „einzigsten Punkt“ verhindert, daß der Stoff durch die Phantasie bereichert wird. Man könne zwar den „Grad des Strebens“ (S. 100) verstärken, so meint Körner, eine solche Idealisierung scheitere aber daran, daß dann nicht die Empfindung selbst, sondern eher die Person, die sie hat, idealisiert werde. Körner kommt auf die Gefahr zurück, daß, im Gegensatz zu den anderen

---

<sup>88</sup>Körner definiert das Konzept der inneren Form, das in seiner Ästhetik eine wichtige Rolle spielt, im Brief an Schiller vom 19.9.1794 folgendermaßen: „Ich nenne innere poetische Form das Product der geistigen Schöpfung aus dem gegebenen Stoffe im Kopfe des Dichters. – Durch fortgesetzte Ausbildung Deiner selbst wuchs das Interesse Deiner Producte an Gehalt der Ideen und an Schönheit der äußeren Form. [...] Zur innern poetischen Form gehört, dünkt mich, erstlich: Erscheinung des Stoffs unter einer bestimmten Gestalt. Durch diese Gestalt wird der Gedanke ein Element der dichterischen Schöpfung, ein darstellbares Object. Die Phantasie muß das Product des Verstandes gleichsam verkörpern, es mit einer Hülle überkleiden, wodurch es anschaulich wird. Aus der Hand der Phantasie empfängt nun der Genius den Stoff seiner Thätigkeit – der Geist schwebt über dem Chaos und die Schöpfung beginnt – dieß ist das zweite Erforderniß der inneren poetischen Form.“ (NA Bd. 35. S. 59.) Die Stringenz dieses Konzepts überschätzt Marie Braeker allerdings erheblich (vgl. Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 64-72). Zum Begriff der inneren Form, den Körner u.a. bei Shaftesbury, Goethe und Humboldt vorfand, siehe auch Jakob Minor (Die innere Form. In: Euphorion. Bd. 4, 1897. S. 205-238).

Künsten, beim Musiker „der Wahn leicht entstehen“ könne, „Gemüthsbewegungen“ (S. 99) unabhängig von Personen zu versinnlichen.

An dieser Passage fällt auf, daß Körner einen Einwand Schillers auf die Erstfassung seines Aufsatzes offenbar nicht verarbeiten wollte:

„Hier ist idealisieren mit veredeln gleichbedeutend gebraucht, welches zu falschen Begriffen führen kann. Nicht deswegen, weil sich die Leidenschaft an sich nicht veredeln läßt, sondern deswegen, weil sie keinen notwendigen Charakter annehmen kann, [...] ist sie des Künstlers unwert. Etwas idealisieren heißt mir nur, es aller seiner zufälligen Bestimmungen entkleiden und ihm den Charakter innerer Notwendigkeit beilegen. [...] Ich vermisste daher bei der hier angestellten Deduktion des Idealischen in der Musik den Hauptsatz: daß die bloße Leidenschaft darum nicht idealisiert werden könne, weil sie keinen notwendigen Charakter hat, sondern wie alles Materielle in jedem Individuum einen andern Charakter annimmt.“<sup>89</sup>

Der Begriff der Notwendigkeit, auf den Schiller so großen Wert legt, spielt im Horen-Aufsatz (wie im gesamten Denken Körners) keine Rolle; Körner beschränkt sich – nicht ohne eine gewisse Sturheit – ganz auf sein Modell der Einheit.<sup>90</sup>

4. Nachdem die *pathoi* als eigentliches Darstellungsobjekt ausgeschlossen sind, bleibt als Alternative nur eine Darstellung des Ethos – als Versinnlichung der Freiheit, dem einzig Unendlichen in der menschlichen Natur.

---

<sup>89</sup>Schiller: Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik. NA Bd. 22. S. 293. – De Ruiter geht dagegen davon aus, Körner sei mit Schiller hinsichtlich der Begriffsbestimmung von ‘idealisieren’ einer Meinung gewesen (vgl. Der Charakterbegriff in der Musik. S. 137-139). Dies ist ihm deshalb möglich, weil er in seinem Zitat von Schillers Anmerkungen zum Horen-Aufsatz den ersten Teil wegläßt, in dem Schiller Körners Verwendung des Begriffs kritisiert (vgl. ebd. S. 138). Schon Fähnrich wies auf die Differenz zwischen der Deutung des ‘Idealisierens’ bei Körner und Schiller hin (vgl. Schillers Musikalität und Musikanschauung. S. 93f.).

<sup>90</sup>In der Sekundärliteratur wird Körner immer wieder Schillers Auffassung der Notwendigkeit unterstellt; so behauptet Wolfgang Seifert: „Durch Charakterdarstellung erhält die Musik innere Notwendigkeit und höchste Würde, weil sie sich damit auf das Ideal des freien Menschen bezieht, soweit er ein freies Wesen ist.“ (Christian Gottfried Körner. S. 119f.) Marie Braeker geht sogar davon aus, die Frage nach der Notwendigkeit sei der Ausgangspunkt von Körners Überlegungen (Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 94), und Jakob de Ruiter schreibt: „Körner [...] stimmt [...] Schillers Gedanken zu, daß ein Werk sich durch die symbolische Darstellung des innersten Wesens des Menschen, nämlich seiner inneren ‘Notwendigkeit’ oder seines Charakters, zur Sphäre der schönen Künste erhebt.“ (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 158.)



Darstellung des Unendlichen ist, wie oben ausgeführt wurde, der eigentliche Sinn der Idealisierung. Es fällt auf, das Körner an diesem Punkt seine Argumentationsstruktur umdreht. Statt die bisherige Fragetechnik, „Ist es gleichgültig...“, fortzuführen, setzt er an dieser Stelle neu an: Das Unendliche muß dargestellt werden, und da Freiheit das einzige Unendliche im Menschen ist und Charakter diese Freiheit versinnlicht, so folgt daraus, daß Charakterdarstellung nicht nur erstrebenswertes Ziel, sondern vielmehr *conditio sine qua non* für jene Musik ist, die nicht auf einer niedrigen Kunststufe stehen bleiben will (vgl. S. 99).

Was bedeutet der Begriff der Freiheit in Körners Argumentation? Mit Freiheit meint der Verfasser jene Energie, die das Individuum dazu befähigt, sich gegen widerstrebende Kräfte im Äußeren ebenso zu behaupten wie gegen Leidenschaften im Inneren. Hier erkennen wir Körners Bestimmungen aus den *Ideen über Deklamation* wieder, und abermals ist der Charakter das Mittel, in dem Freiheit zur Anschauung gelangt:

„Die Kraft, welche gegen alle Einwirkungen der Aussenwelt, und gegen alle innere Stürme der Leidenschaft ihre Unabhängigkeit behauptet, übersteigt jede bekannte Größe, und diese Freiheit ist es, welche uns durch Darstellung eines Charakters versinnlicht wird.“ (S. 101)

Der Charakter also soll die Einheit im „Sturm“ der widrigen, mannigfaltigen Kräfte gewährleisten. An dieser Stelle unterbricht Körner seine Argumentation; es erscheint ihm notwendig, auf die Behauptung einzugehen, Musik sei deshalb nicht zur Charakterdarstellung befähigt, weil sie „für sich allein uns nichts bestimmtes zu denken gebe“ (ebd.):

„Noch immer hält man Poesie, Schauspiel oder Tanz für nöthig, um jenen Mangel an Bestimmtheit zu ergänzen, und wo die Musik als selbstständige Kunst auftritt, erkennt man den Sinn ihrer Produkte, weil er sich nicht in Worte fassen läßt.“ (Ebd.)

Dieser Gedanke wird in der musikwissenschaftlichen Rezeption des Textes stets besonders hervorgehoben.<sup>91</sup> Körner bekennt sich zur gerade erst aufkommenden Ästhetik einer „absoluten“ Instrumentalmusik, die nicht mehr die Vokalmusik als primären Gegenstand der Musikästhetik behandelt. Und Körner erweist sich hier ganz als ‘Klassiker’: Er versucht nicht zu beweisen – wie die Apologeten der Instrumentalmusik um Mattheson –, daß die Instrumentalmusik all das leisten könne, was die Vokalmusik erreicht. Statt dessen nimmt er an, daß eine allgemeine Ästhetik der Musik diese gerade in

---

<sup>91</sup>Vgl. Seifert (Christian Gottfried Körner. S. 120f.) und de Ruiter (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 142f.).

ihrer unvermischten Form, also als Instrumentalmusik ohne Text, zu betrachten habe.<sup>92</sup>

5. Statt nun zu zeigen, auf welche Weise der Musik Charakterdarstellung möglich ist, fügt Körner zunächst einen historischen Exkurs ein. Er betont, daß alle Künste ursprünglich „noch gar nicht an Darstellung eines bestimmten Gegenstandes“ (S. 102) dachten, und führt gleichzeitig mit dem Begriff der Einbildungskraft ein neues Konzept ein. Er öffnet den Blick für ein geschichtsphilosophisches Modell, das, im Gegensatz zu Schillers Auffassung, eine kontinuierliche Höherentwicklung der Menschheit annimmt. Hinsichtlich der Kunstwerke setzt Körner eine Periode der reinen Ausdruckskunst an den Anfang, die zu einem nicht näher bestimmten Zeitpunkt von einer „etwas darstellenden“ (vgl. S. 103f.) Kunst abgelöst wurde. Allerdings haftet der Kunst auch in dieser Periode der Darstellung ein Relikt aus der ersten Periode an; sie birgt immer noch etwas Unbestimmtes, dem kaum zu überschätzende Bedeutung im Rezeptionsprozeß zukommt:

„Und eben diese Unbestimmtheit ist der Einbildungskraft willkommen, weil ihr freies Spiel dadurch mehr geschont wird.“ (S. 104)

Das Unbestimmte ist es, das die Phantasie „zu eigener Thätigkeit“ (S. 106), zur Vervollständigung des angeschauten Gegenstandes anregt. Sie wird später noch eine wichtige Rolle spielen, womit der Künstler selbst freilich keineswegs in seiner Bedeutung beschnitten wird, denn:

„Zu diesen Ergänzungen nimmt die Einbildungskraft den Stoff aus ihren eigenen Schätzen, aber in der Wahl dieses Stoffs ist sie von dem

---

<sup>92</sup>Dies ist allerdings zunächst nur als analytisches Verfahren für eine Musikästhetik gemeint; ob damit auch ein ästhetisches Primat der Instrumentalmusik angedeutet werden soll, bleibt unklar. In einer Bemerkung Körners zu einer verschollenen Arbeit Friedrich Schlegels heißt es zwar: „Vielleicht ist die neuere Musik zur Begleitung der Poesie nicht mehr tauglich. Sie zieht die Aufmerksamkeit zu sehr an sich um nicht die Wirkung der Poesie zu stören.“ (Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. 26f.) Diese Stelle kann aber nicht, wie es de Ruiter tut, als „kritische Einwände gegen die moderne Vokalmusik“ (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 142) gelesen werden – einerseits spricht Körner hier vom Unterschied zwischen Deklamation und Gesang, den er verschiedentlich behandelt hat: „So soll der Musiker nicht bloß declamieren was der Dichter gesagt hat – er soll durch sein eignes Organ Gedanken aussprechen, die der Dichter nur ahnden ließ.“ (Körner an Schiller, 9.7.1800. NA Bd. 38, I. S. 288.) Andererseits hat Körner selbst immer wieder Gedichte Schillers vertont: „Den Abend hab’ ich noch abgeschrieben, und will versuchen, ob er sich componiren läßt. Freilich ist er größtentheils von der Gattung, die, wie mich dünkt, nicht gesungen, sondern declamirt werden soll; wo der Dichter ungestört genossen werden muß, wo die Darstellung in einer Reihe von Bildern liegt, wofür der Musiker keine Zeichen hat.“ (Körner an Schiller, 29.9.1795. NA Bd. 35. S. 361.)

abhängig, was ihr in der unmittelbaren Wahrnehmung gegeben wurde. Und je größer diese Abhängigkeit bey Betrachtung eines Kunstwerks ist, je unumschränkter der Künstler die Phantasie des Kenners beherrscht; desto reichhaltiger ist das Ideal, das durch seine Darstellung versinnlicht wird.“ (S. 107)

Die Frage nach der Bestimmtheit einer Darstellung wird also zunächst einmal zurückgewiesen bzw. eingeschränkt: „Nur wo die Musik darstellen will, müssen die Zeichen, welche sie gebraucht, eine bestimmte Bedeutung haben [...]“.“ (S. 104)

6. Um nun zu zeigen, auf welche Weise Bestimmtheit der Darstellung möglich ist, greift Körner auf die *Ideen über Deklamation* zurück und konstatiert, daß ohnehin nicht das Unendliche als solches, sondern nur die Verhältnisse, in denen dieses Unendliche erscheint, gezeigt werden können:

„Vorausgesetzt nun, daß das Kunstideal bestimmt gedacht ist, so wird es nur dadurch versinnlicht, daß wir diese Bestimmungen in besondern Verhältnissen wahrnehmen. Denn auch die Natur des wirklichen Gegenstandes erkennen wir durch Erfahrung nie unmittelbar, sondern nur mittelst seiner Verhältnisse, indem wir von den Wirkungen auf die Ursachen schließen.“ (S. 105)

Körner illustriert seinen Gedanken mit einem Beispiel: der Bildhauer zeigt an seiner Plastik nur ihr Verhältnis zur „Totalvorstellung des Raums“ – wir haben lediglich eine dunkle Vorstellung davon, wie der Raum, den sie einnimmt, ausgefüllt sein könnte, „aber eine desto deutlichere, vollständigere und bestimmtere von seinen Gränzen“ (S. 106). Dem Betrachter steht also nur ein begrenzter Eindruck dieser Plastik vor Augen, und „es bleiben Lücken übrig, die durch Schlüsse und Ahnungen ergänzt werden müssen“ (S. 107).

Dementsprechend erfolgt die Bewertung eines Kunstwerks nicht nach dem, was es realiter zeigt, sondern nach dem, was in ihm an Realität indirekt mitgesetzt ist:

„Wir schätzen die Erscheinung nach demjenigen, was in ihr nicht erscheint, sondern gedacht werden muß, nach der Summe von Realität, welche durch sie vorausgesetzt wird, nach dem Inhalte unsers Begriffs von dem, was ausserhalb unsrer Vorstellung der Erscheinung zum Grunde liegt.“ (Ebd.)

7. Wenn es bei der Plastik ein „einziges sinnliches Merkmal“ (S. 108) ist, das Bestimmtheit garantiert, so scheint es möglich, auch in der Musik die

Bestimmtheit durch einen einzigen Aspekt zu gewährleisten. Statt diesen Gedanken zu verfolgen, fügt Körner einen weiteren Exkurs ein. Er führt ihn in einem Umweg über die Dichtkunst zu einem Aspekt der „Charakterdarstellung“, von dem bisher nicht die Rede war, der aber für seinen gesamten Entwurf von zentraler Bedeutung ist: In der Dichtkunst werde Bestimmtheit insbesondere durch „eine besonders angewiesene Stelle in einer Reihe von Ursachen und Wirkungen“ (ebd.) erreicht. Das Ideal der Freiheit erfordert es dabei aber, daß „sich selbstständige Lebenskraft über die Bestandtheile seines Werks“ verbreitet, und die „Reihe von Erscheinungen“, die dargestellt werden, nicht nur „durch allgemeine Naturgesetze verknüpft sind“ (S. 109). Daß das Kunstwerk selbst „Lebenskraft“ haben soll und damit analog zum Menschen und seinem Charakter aufgefaßt wird, zeigt sich nicht nur in dieser Formulierung Körners, sondern in der gesamten folgenden Argumentation. Zunächst wird ein neuer Begriff eingeführt, der des ‘Zustands’. Er konstituiert sich durch die Verhältnisse, in denen sich das freie, selbständige Subjekt zur Außenwelt befindet. Das Verhältnis zur Welt kann entweder von „Thätigkeit“ oder von „Empfänglichkeit“ geprägt sein; das unabhängige, freie Subjekt

„äussert sich theils durch Empfänglichkeit, indem es das Bestimmte in der Aussenwelt auffaßt, theils durch Thätigkeit, indem es den gegebenen Stoff in der Aussenwelt nach eigener Willkühr bestimmt. Durch dieses Bestimmtwerden und Bestimmen fühlen wir uns mit der Aussenwelt in demjenigen Zusammenhange, welchen wir Zustand nennen.“ (S. 110)

Dieser Zustand des Subjekts wird von „Gefühlen, von Freude oder Schmerz und ihren mannichfaltigen Mittelstufen begleitet“, die zu den „bestimmten Merkmalen des Zustandes“ (S. 110) gehören. Eben diese Gefühle können wir auch an anderen Subjekten bemerken und erkennen.

8. Als äußere Zeichen, in denen Gefühle sichtbar werden, bestimmt Körner die Bewegung:

„Und solche Zeichen finden wir in der Bewegung. Daher ist sie für alle Künste, welche unmittelbar auf die äussern Sinne wirken, das anerkannte Mittel zur Darstellung eines Zustandes.“ (S. 111)

Den Blick nun wieder auf das Kunstwerk richtend, behauptet Körner, die Bewegung als Zeichen habe auch innerhalb der sich nicht in der Zeit ereignenden, statischen Künste Gültigkeit. Er behilft sich mit seiner oben ausgeführten Beobachtung, daß die Bewegung der Gestalt selbst nicht erscheint, sondern nur „die Spur einer vorhergegangenen Bewegung“ (ebd.), die der

Betrachter ergänzen muß. Natürlich muß nun die Frage aufkommen, ob auch die Musik Bewegung und somit bestimmte Zustände darzustellen vermag.

Körner behauptet dies jedenfalls, denn, so lautet eine Kernthese seiner Ausführung, es gibt eine Analogie zwischen der Bewegung der Gestalt im Raum und der Bewegung des Tones im Tonraum.

„Ist in einer Reihe von Tönen ausser der Mannigfaltigkeit der Höhe und Tiefe auch die Einheit eines besondern Schalls hörbar, so vernehmen wir einen bestimmten Klang. Dieser Klang – das Beharrliche in der Melodie – ist für das Ohr eben das, was in der sichtbaren Bewegung die beharrliche Masse für das Auge ist. [...] Daher ahnen wir Freyheit und Persönlichkeit in jeder Bewegung eines bestimmten Klangs. Dieser Klang ist für unser Ohr die sinnliche Form eines freyen lebendigen Wesens, so wie es die bewegliche Gestalt für unser Auge ist.“ (S. 112f.)

Der bestimmte Klang soll also das Analogon der Gestalt sein. Zwar kann das Ziel der Tonbewegung, so schränkt Körner ein, nicht wie das der Gestalt auf der Bühne wahrgenommen werden, und überdies gibt es nur für die an den äußeren Enden der Gefühlsskala angesiedelten Empfindungen bestimmte Zeichen, aber, und ein drittes Mal greift Körner darauf zurück, die Darstellung muß keine Vollständigkeit aufweisen, um *bestimmt* zu sein. An dieser Stelle gelangt der Autor zu einer ersten Zusammenfassung, wenn er schließt:

„Wenn es der Musik nicht an deutlichen Zeichen fehlt, um einen bestimmten Zustand zu versinnlichen, so ist ihr dadurch auch die Möglichkeit der Charakterdarstellung gegeben.“ (S. 115)

Für Körner ist bis hierher der erste Schritt des Nachweises erbracht, daß Musik nicht an jenem Mangel an Bestimmtheit leidet, der ihr häufig vorgeworfen wird (vgl. S. 101). Zu zeigen bleibt aber noch, ob und wie aus den bestimmten Zuständen, die dargestellt werden können, auch die Vorstellung eines bestimmten Charakters gebildet werden kann – allein aus den die Zustände begleitenden Gefühlen auf einer Skala zwischen Freude und Schmerz ist noch kein Charakter zu erkennen.

9. Körner kehrt nochmals zum Wesen des dargestellten Charakters zurück. Ein Charakter kann nicht nur im Gemeinsamen einer „Reihe von Erscheinungen“ unmittelbar wahrgenommen, sondern auch aus einzelnen „charakteristischen Zügen“ gefolgert werden (S. 116). Dies sei ein typisches Verfahren in der Dichtkunst – Körner verweist auf die Szene „Achill und Priamus

einander gegenüber bey einem traulichen Mahle“ (ebd.), bei der in einer einzelnen Begebenheit der Charakter zum Vorschein komme.<sup>93</sup> Wie können solche charakteristischen Züge in der Musik erscheinen? Körner greift erneut auf das Prinzip der Bewegung zurück:

„Das Beyspiel des Tänzers und Schauspielers lehrt uns, wie viel besonders durch die Zeichen der Bewegung für diesen Zweck geleistet werden kann.“ (S. 116)

Der Tonkünstler hat nun zwar das Problem, daß diese Bewegung, anders als jene der Schauspieler und Tänzer, kein Ziel habe, und deshalb „vermißt man alles dasjenige bey ihm, was irgend einen fortdauernden Trieb nach einem besondern Gegenstande betrifft“ (S. 117). Aber auch ohne ein solches Ziel können charakteristische Züge zum Vorschein kommen. Körner greift auf die oben eingeführte Unterscheidung von Tätigkeit und Empfänglichkeit zurück, und identifiziert das Tätige mit dem männlichen, das Empfängliche mit dem weiblichen Prinzip:

„Giebt es nun in der Musik deutliche Zeichen für ein bestimmtes Verhältniß der männlichen Kraft zur weiblichen Zartheit, so ist dadurch eine Charakterdarstellung möglich, welche in Ansehung dieses Merkmals völlig bestimmt ist, wenn sie gleich die Ergänzung der andern Merkmale dem freyen Spiele der Einbildungskraft überläßt.“ (S. 118)

10. Nachdem nun die Befähigung der Musik zur Charakterdarstellung erwiesen ist, gelangt Körner endlich zur Beantwortung der Frage, welche Mittel ihr dafür zur Verfügung stehen. Vier musikalische Parameter werden in den Blick genommen. Größte Bedeutung kommt dem Rhythmus zu, denn in der Abfolge unterschiedlicher Tonlängen erscheint „das Beharrliche in dem lebenden Wesen, das bey allen äussern Veränderungen seine Unabhängigkeit behauptet“ (S. 119). Körners Formulierung läßt unzweifelhaft erkennen, daß, neben dem Klang, in dessen Extremen der Unterschied zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen besonders deutlich zutage tritt, der Rhythmus Hauptschauplatz der Charakterdarstellung sein soll. Hingegen stellen die Bewegungen der Melodie in Richtung des tonalen Zentrums und von ihm weg vor allem das Veränderliche dar:

---

<sup>93</sup>Humboldt hat diese Stelle besonders gelobt: „Im Einzelnen sind sehr tiefe und schöne Ideen und wunderbar glücklich gesagte Stellen, z.B. die beiden, deren eine mit dem Bild von Achill und Priam, die andre mit Klopstocks Worten schließt.“ (Humboldt an Körner, 1.8.1795. BwH S. 45.)

„Was durch die Melodie unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand, das Vorübergehende im Gegensatz des Beharrlichen, der Grad des Lebens in dem einzelnen Momente. [...] Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung bald Entfernung, und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist.“ (S. 120)

Es wäre allerdings falsch, diesen Unterschied absolut zu setzen<sup>94</sup>, denn gleich darauf schreibt Körner:

„Neben diesen Veränderungen kann es aber auch in der Melodie etwas Beharrliches geben [...]. Und in diesem Beharrlichen erkennen wir eine bestimmte Kraft oder Zartheit des Charakters.“ (S. 120f.)

Abschließend weist Körner auf die Bedeutung der Harmonie hin, unter der er nicht tonale Strukturen und Akkordzusammenhänge, sondern lediglich vertikale Tonschichtungen versteht, also simultan erklingende Stimmen. Körner beschließt seine Ausführungen mit dem überraschenden Hinweis, daß Ethos und Pathos getrennt, auf verschiedene Stimmen verteilt, zur Darstellung gelangen können und in harmonischem Gleichgewicht „zur vollkommensten Wirkung des Ganzen“ beitragen:

„Leidenschaft und Charakter können beydes abgesondert durch verschiedene Bewegungen lebendiger und bestimmter versinnlicht werden, ohne daß das Gleichgewicht zwischen beyden aufgehoben wird, was zur vollkommensten Wirkung des Ganzen erforderlich ist.“ (S. 121)

### **Probleme der Interpretation**

Die Zusammenfassung zeigt, daß Körner eine ganze Reihe zum Teil weit entfernter Gedanken in seinem Horen-Aufsatz miteinander verknüpft. Eine adäquate Interpretation und Einordnung der Körnerschen Arbeit wird aber nicht nur durch den textimmanenten Aspekt der problematischen Struktur seines Arguments erschwert, sondern auch und wesentlich durch äußere Faktoren.

---

<sup>94</sup>Insofern ist Dahlhaus zu widersprechen, der meint: „Daß Körner Rhythmus und Melodie (Tonalität) als Darstellung eines Ethos und Ausdruck eines Pathos einander entgegensetzt, statt von einer Dialektik der beharrenden und veränderlichen Momente innerhalb des Rhythmus einerseits und der Melodie (Tonalität) andererseits zu sprechen, mag befremden [...]“. (Ethos und Pathos in Glucks 'Iphigenie auf Tauris'. S. 293.) Die Dialektik, die Dahlhaus vermißt, ist bei Körner durchaus angelegt.

So ist die Wirkung auf die zeitgenössische musikästhetische Diskussion, die von Körners Arbeit ausging, trotz der positiven Aufnahme des Aufsatzes innerhalb der literarischen Klassik offensichtlich gering gewesen.<sup>95</sup> Dafür ist vor allem die Zwischenposition des Konzepts zwischen einer allgemein ästhetisch orientierten Theorie und einer speziellen Musikorientierung verantwortlich zu machen. Die Musikphilosophen des 19. Jahrhunderts waren, wie Dahlhaus gezeigt hat, „musikalische Laien, die dem Mann von Metier mit einem Gefühl begegneten, das aus Scheu vor schwer zugänglichen Kenntnissen und dem Argwohn, daß Musiker borniert seien, gemischt war“<sup>96</sup>. Von musiktheoretischer Seite aus beklagte Nicolai bei der Beurteilung des Aufsatzes hingegen „die kantischen Spekulationen, die oft verworren seien“<sup>97</sup>. Daß eine gelungene Musikästhetik in eben diesem Spannungsfeld zwischen Philosophie und Musik angesiedelt sein müsse, betonte Jean Paul in seiner Rezension von Körners 1808 erschienenen *Aesthetischen Ansichten*, in denen der Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* erneut abgedruckt wurde.<sup>98</sup> Allerdings: Jean Paul sah in Körner nicht den Mann, der diese neue Musikästhetik begründen könne:

„Die musikalische Charakter-Darstellung, zu deren Beweise und Erklärung der Verf. mehrmals ansetzt, fand Rez. nicht bewiesen und erklärt genug. Noch haben wir keine Aesthetik der Musik. Eine identische Vierfältigkeit von Tonkünstler und Tonkenner und von poetischem Kenner und von Philosophen müßte sie liefern. Reichard könnte vielleicht eine Vorschule dieser Aesthetik geben.“<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup>Vgl. de Ruiter: Der Charakterbegriff in der Musik. S. 171ff. – Franziska Nentwig spricht dagegen jüngst davon, daß Körners Aufsatz „die klassische Musikästhetik entscheidend beeinflusste“, allerdings ohne irgendeinen Nachweis für diese Behauptung zu erbringen (Christian Gottfried Körners Beitrag zur Geschichte der Oper in Dresden. S. 19. In: Michael Heinemann und Hans John [Hrsg.]: Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert. Laaber 1995. S. 13-34).

<sup>96</sup>Dahlhaus: Musikästhetik. S. 46.

<sup>97</sup>Friedrich Nicolai: Ueber die Horen. S. 264. In: Ders.: Beschreibungen einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin und Stettin 1783-96. Bd. II. S. 177-312.

<sup>98</sup>Vgl. Körner: Aesthetische Ansichten. S. 24-47.

<sup>99</sup>Jean Paul: Rezension zu Körners 'Aesthetischen Ansichten'. S. 387. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums. Abt. 1-3. Bd. 1ff. Weimar 1927ff. Abt. I. Bd. 16. S. 385-387. (Die Rezension erschien in Leipzig bei Göschen im Jahr 1808.)



Außerdem hat Körner selbst offenbar die Tatsache übersehen, daß die musikalische Realität<sup>100</sup>, an der er seine Thesen hätte exemplifizieren können, die Musik Mozarts und Haydns gewesen wäre<sup>101</sup> – ein deutlicher Beleg dafür, daß eine klassische Musikästhetik von einer Ästhetik klassischer Musik unbedingt unterschieden werden muß.<sup>102</sup> Dennoch hätten die Termini der Ästhetik Körners durchaus ein Begriffsinstrumentarium für die Beschreibung von Werken der musikalischen Klassik bereitstellen können.<sup>103</sup> Der musiktheoretischen Frage nach einer Anwendung des Körnerschen Modells auf konkrete musikalische Formen soll in dieser Arbeit nicht weiter nachgegangen werden. Hier wird die umgekehrte Richtung eingeschlagen: Fokus der Überlegung ist die Frage, in welchem Maße Körners Horen-Aufsatz als Anwendung seiner ästhetischen Konzeption auf die Tonkunst Licht auf diese ästhetische Konzeption selbst wirft, und welches Programm einer Ästhetik der Musik Körner dabei entwickelt.

Zu Mißverständnissen führte auch die Tatsache, daß während der gesamten Deduktion unscharf bleibt, ob die Charakterdarstellung den Stoff betrifft, die Form oder den 'Gehalt' einer Komposition. Schiller hat diese Unklarheit bemerkt, denn in seiner Kritik bringt er folgenden Einwand vor:

„Die Frage, was in der Musik darstellungswürdig sei, geht eigentlich nicht den Stoff, sondern die Behandlung an. [...] Wenn gefragt würde, ob der Künstler den Zorn, die Eifersucht etc, darstellen könne, so würde es den Stoff betreffen. Ob er aber in der Schilderung des Zorns oder

---

<sup>100</sup>Eine umfangreiche Einschätzung der musikalischen Aspekte der Überlegungen Körners hat de Ruiter versucht. Er urteilt zu Recht, daß „die Theorie der Charakterdarstellung auffallend abstrakt“ bleibt (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 174).

<sup>101</sup>Dagegen hat sich Heinrich Bessler zu der nicht beweisbaren Spekulation hinreißen lassen, es habe „also den Anschein, daß der Horenaufsatz [...] hauptsächlich auf den Eindrücken der Instrumentalmusik Mozarts beruht.“ (Mozart und die 'deutsche Klassik'. S. 49.) Die Werke zumindest Mozarts und Haydns kannte man in Dresden und speziell im hausmusikfreudigen Kreis Körners recht gut; Mozarts Opern wurden in der Hofoper selten und meist in bearbeiteten Versionen gespielt.

<sup>102</sup>Vgl. Dahlhaus: Ethos und Pathos in Glucks 'Iphigenie auf Tauris'. S. 289.

<sup>103</sup>Zu den grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Applikation des Begriffs auf Musik bzw. Musikgeschichte vgl. Hans Heinrich Eggebrecht (Beethoven und der Begriff der Klassik. In: Bericht vom Beethoven-Symposium Wien 1970. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1971. S. 43-60), Ludwig Finscher (Zum Begriff der Klassik in der Musik. In: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1966. S. 9-34), Martin Zenck (Zum Begriff des Klassischen in der Musik. In: AfMw 39, 1982. S. 271-293).

der Eifersucht das Pathos oder das Ethos darzustellen habe, das ist eine Frage, die sich auf die Behandlung bezieht.“<sup>104</sup>

An diesem Punkt tritt einerseits jener bereits im Kallias-Briefwechsel sichtbare Widerspruch zu Schiller zu Tage: anders als der Freund nahm Körner an, daß auch der Stoff selbst eine entscheidende Rolle innerhalb ästhetischer Systeme spiele. Andererseits zeigt sich, daß eine Übertragung des Gegensatzpaars ‘Form’ und ‘Stoff’ auf die Musik nicht problemlos funktioniert: Schiller identifiziert den „körperlichen materiellen Teil“ und damit den Stoff der Musik mit dem Ton, gleichzeitig spricht er von „Zorn“ und „Leidenschaft“<sup>105</sup> als Stoff der Musik (s.o.). In seiner Antwort auf diesen Brief widerspricht Körner energisch:

„Unter dem, was Du den Stoff der Musik nennst, kann ich mir nichts anders denken, als Rhythmus, Melodie und Harmonie.“<sup>106</sup>

Humboldt wiederum hatte Rhythmus unter Form subsumiert, wie oben gezeigt wurde. Fähnrich hat in bezug auf diese Diskussion mit Recht festgestellt:

„Hier wird der Gegensatz in der Auffassung Körners und Schillers deutlich: Wenn Körner Melodie, Harmonie und Rhythmus als Stoff der Musik bezeichnet, so entfällt Schillers These, daß im Kunstwerk

---

<sup>104</sup>Schiller an Körner, 15.3.1795. NA. Bd. 22. S. 283. Auch de Ruiter vermutet hier die wesentliche Differenz zwischen Schiller und Körner (vgl. Der Charakterbegriff in der Musik. S. 134f.). – Dagegen glaubt Hermann Fähnrich, Körner hätte diesen Einwand Schillers berücksichtigt (vgl. Schillers Musikalität und Musikanschauung. S. 293). Körner ist Schillers Kritik zumindest soweit gefolgt, daß er die geforderte Kürzung dieser Stelle vornahm – Schiller schlug eine Kürzung von „pag.3 unten bis exclusive p.6“ vor; daß Körner dieser Forderung nachkam, ist indirekt aus der Tatsache zu erschließen, daß dieser Zusammenhang in der Druckfassung auf wenigen Zeilen abgehandelt ist. Allerdings ist die Frage nach dem Verhältnis von Körners Erstfassung des Aufsatzes, den Kritiken und der gedruckten Zweitfassung insgesamt nicht zu klären, da die Erstfassung nicht erhalten ist. Nur von Humboldt sind Bemerkungen zu beiden Fassungen erhalten, er schreibt: „Ihren Aufsatz habe ich mit verdoppeltem Vergnügen wiedergelesen. Er hat sehr gewonnen, so trefflich er auch schon war, ob ich gleich nicht läugnen kann, daß auch unter dem Neuhinzugekommenen Stellen sind, die statt andre, die vorher da waren, zu ergänzen und zu erklären, vielmehr selbst andre neue nothwendig machten.“ (Humboldt an Körner, 1.8.1795. BwH S. 43.) Schiller gab die umgearbeitete Fassung ohne erneute Korrektur in Druck (vgl. Schiller an Körner, 4.5.1795. NA Bd. 27. S. 177ff.). Wie er Körner an anderer Stelle versicherte, hätte er den Aufsatz aber auch in der Erstfassung in Druck gegeben (vgl. Schiller an Körner, 20.3.1795. NA Bd. 27. S. 165). Der Kommentar zur Druckfassung, den Schiller am 4.5.1795 ankündigte, blieb aus (vgl. Schiller an Körner, 4.5.1795. NA Bd. 27. S. 177f.).

<sup>105</sup>Schiller: Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik. NA Bd. 22. S. 295.

<sup>106</sup>Körner an Schiller, 15.3.1795. NA Bd. 35. S. 170.

alles Stoffliche durch Form vertilgt werden müsse, denn ohne diese Elemente ist Musik nicht wahrnehmbar.“<sup>107</sup>

Allerdings: dies ist nicht der ganze Widerspruch. Während Schiller die Auffassung vertritt, daß die affektive Wirkung der Musik und damit ‘Pathos’ ausschließlich auf der Seite des Stoffs anzusiedeln ist, nimmt Körner an, die Musik wirke durch eine Verbindung von materiellen und formalen Aspekten. Schiller konstatiert eine affektive Wirkung der Musik, die durch ein bewußtes Erfassen ihrer Form ausgeglichen oder aufgehoben werden muß. Nur die Form garantiert die Schönheit der Musik, da sie Freiheit von der affizierenden Wirkung gewährleistet. Freiheit und Form sind bei Schiller als analoge Begriffe zu verstehen, die Form als ästhetische, Freiheit als anthropologische Variante ein und derselben Sache.<sup>108</sup> Dank ihrer Form beschädigt auch die Wirkung der Musik nicht ihren ästhetischen Status, wie in einer Bemerkung Schillers über Christoph Willibald Glucks Oper *Iphigenie auf Tauris* deutlich wird:

„Dagegen hat mir Glucks Iphigenia auf Tauris einen unendlichen Genuß verschafft, noch nie hat eine Music mich so rein und schön bewegt als diese, es ist eine Welt der Harmonie, die grad zur Seele dringt und in süßer hoher Wehmut auflöst.“<sup>109</sup>

Körner spricht – und das mag Schiller unter anderem mißfallen haben – in seinem Aufsatz gar nicht von der Wirkung der Musik, obwohl ihm Schiller gerade sie besonders ans Herz gelegt hatte:

„Sieh nun, ob Du unter meinen Bemerkungen etwas findest, was Du brauchen kannst. Vor allem empfehle ich Dir meine letzte Anmerkung [...]“.“<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup>Fähnrich: Schillers Musikalität und Musikanschauung. S. 95.

<sup>108</sup>Vgl. Cassirer: Freiheit und Form. S. 432-453.

<sup>109</sup>Schiller an Körner, 5.1.1801. NA Bd. 31. S. 1. – An derselben Stelle hat Schiller Haydns *Schöpfung* im Gegensatz zu Glucks Werk als „charakterlose[n] Mischmasch“ bezeichnet. Daraus kann einerseits geschlossen werden, daß es für Schiller die musikalische Charakterdarstellung war, die ihm Gluck als „Paradigma musikalischer Klassizität“ (Dahlhaus: Ethos und Pathos in Glucks ‘Iphigenie auf Tauris’. S. 291) erscheinen ließ. Andererseits kann man annehmen, daß (trotz der oben zitierten Einwände Schillers) Körners Konzeption des Charakters als ästhetisches Wesen der Musik von Schiller im Endeffekt akzeptiert wurde.

<sup>110</sup>Schiller an Körner, 10.3.1795. NA Bd. 27. S. 160.

Die betreffende Bemerkung lautet:

„Ich wünschte also, daß Du, wär es auch nur im Vorbeigehen, die eigentümliche Macht der Musik, die bloß auf ihrer Materie beruht, noch berühren möchtest.“<sup>111</sup>

‘Charakter’ repräsentiert bei Körner die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Insofern ist seine Vermischung von Stoff und Form im Charakterbegriff nicht als Schwäche, sondern als Programm zu lesen: In der Einheit des Charakters ist eine Einheitlichkeit von Form und Stoff erreicht.<sup>112</sup>

Auch Körners merkwürdige Konstruktion, es gebe eindeutige Anzeichen des „Männlichen“ wie des „Weiblichen“ in der Tonkunst, war dazu angetan, mißverstanden zu werden.

„Daß es für den äußersten Grad der Männlichkeit und Weiblichkeit in einer Reihe von Tönen einen ebenso allgemein verständlichen Ausdruck giebt, als für Freude und Schmerz, bedarf wol keines Beweises. Auch dem ungeübtesten Ohr, das den Klang der Posaune und Flöte [...] hört, braucht man diese Unterschiede nicht zu erklären.“ (S. 44f.)

An diesem Aspekt der Körnerschen Theorie formulierte schon Nicolai seine Kritik:

„Den Unterschied freylich nicht; nur aber daß dieser Unterschied männlich oder weiblich, und zwar im äußersten Grade wäre, hätte wohl Erklärung nöthig!“<sup>113</sup>

Man könnte Körners Vorgabe als Beispiel jener trivialen Naturnachahmung deuten, die er zu Beginn seines Aufsatzes so heftig gegeißelt hatte. In der Tat birgt seine Behauptung, ein Flötenadagio verkörpere gleichermaßen eindeutig ein weibliches Ideal wie ein Posaunenstück ein männliches, die Gefahr, den Begriff des Charakters in eben jene Richtung zu verharmlosen, gegen die Körner sich abzusetzen wünschte. Allerdings darf nicht übersehen werden, daß er die anthropologischen Termini nur als zwei besonders deutliche Merkmale des Charakters und nur in ihrem bestimmten Verhältnis zueinander als Kriterium einsetzt.

---

<sup>111</sup>Schiller: Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik. NA Bd. 22. S. 295.

<sup>112</sup>Jakob de Ruiter weist darauf hin, daß in diesem Punkt eine Verwandtschaft zu Hegels Ästhetik bestehe (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 135); für unseren Zusammenhang ist die Differenz zu Schiller bedeutender.

<sup>113</sup>Nicolai: Ueber die Horen. S. 267.

Offensichtlich bezieht sich Körner an dieser Stelle terminologisch wie philosophisch auf Humboldts Überlegungen zum männlichen und weiblichen Prinzip. Dieser hatte für die Horen einen Aufsatz mit dem Titel *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluß auf die organische Natur* verfaßt, in dem er davon ausgeht, daß der Geschlechtsunterschied als allgemeines Prinzip der Natur zu verstehen sei. In diesem Sinne ist das männliche und das weibliche Prinzip bei Körner als Manifestation eines prinzipiellen Dualismus zu lesen, und eben nicht als Übertragung anthropologischer Kategorien auf Musik, wie die Forschung verschiedentlich behauptet hat.<sup>114</sup> Daß sein Vokabular in der Substanz durchaus praktikabel war, beweist die Tatsache, daß das 19. Jahrhundert die Übertragung der Begriffe männlich und weiblich auf das Haupt- bzw. Seitenthema der Sonatenhauptsatzform hervorbrachte.<sup>115</sup>

### **Klassische Musikästhetik oder Ästhetik klassischer Musik?**

So komplex Körners Abhandlung im Gesamtbild erscheinen mag, so ist doch festzuhalten, daß seine Theorie der Charakterdarstellung den einzigen Versuch einer zeitgleich mit den Werken der Wiener Klassik entworfenen 'klassizistischen' Musikästhetik darstellt. Mit dem Begriff des Charakters oder besser mit der Neufassung des Begriffs stellt er das Instrumentarium für eine neue Musikästhetik bereit, wenngleich sein Versuch einer musikalischen Präzisierung im Ansatz stecken blieb. So kommt man dem eigentlichen Sinn des Aufsatzes *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* am besten auf die Spur, wenn man den Begriff des Charakters in seinen verschiedenen Facetten beleuchtet. Schon Humboldt hatte die Mehrdeutigkeit des Charakterbegriffs als Hauptproblem des Körnerschen Modells ausgemacht. Bei genauer Lektüre sind mindestens vier Aspekte zu unterscheiden:

1. Wie oben gezeigt wurde, hatte Körner den Begriff des Pathos von Schiller übernommen, diesem aber das Konzept des Ethos entgegengesetzt. In der überraschenden und von der Sekundärliteratur weitgehend unbeachteten Schlußwendung seines Aufsatzes<sup>116</sup> eröffnet er plötzlich die Möglichkeit,

---

<sup>114</sup>Zu einer ausführlichen Diskussion vgl. de Ruiter (Der Charakterbegriff in der Musik. S. 153f. und S. 159-170).

<sup>115</sup>Vgl. Adolph Bernhard Marx: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bde. Bd. III: 4. Aufl., Leipzig 1857. S. 281. – Üblich war zu Körners Zeit bereits die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Kadenzschlüssen.

<sup>116</sup>Marlene Schmidt hat auf die Bedeutung dieser Schlußbemerkung hingewiesen, sie aber gleichzeitig überinterpretiert: „Deshalb wird ein musikalischer Charakter hauptsächlich durch die Harmonie dargestellt.“ (Zur Theorie des musikalischen Charakters. S. 76.)

die widerstreitenden Elemente zu harmonisieren: Die Kategorie des Charakters ist nicht nur auf die Komposition insgesamt, sondern auch auf die einzelnen Aspekte des Tonsatzes anzuwenden. Leidenschaft und Charakter bilden ein Miteinander innerhalb der Musik.

„Durch eine Verbindung zugleich tönender Stimmen wird es möglich die Melodie und den Rhythmus unter diese Stimmen zu vertheilen. Leidenschaft und Charakter können beydes abgesondert durch verschiedene Bewegungen lebendiger und bestimmter versinnlicht werden, ohne daß das Gleichgewicht zwischen beyden aufgehoben wird, was zur vollkommensten Wirkung des Ganzen erforderlich ist.“ (S. 121)

Von einem harmonischen Gleichgewicht war bislang nicht die Rede gewesen, und Körner scheint selbst nicht gesehen zu haben, daß damit eine konkrete Perspektive eröffnet war. Hier konnte offensichtlich, auch musikalisch, ein Mittelweg zwischen der Darstellung eines einzelnen Zustandes und dem unzusammenhängenden Gemisch von Leidenschaften, die Körner in Gestalt der barocken Opernarien einerseits und den Sturm-und-Drang-Werken etwa eines C. P. E. Bachs andererseits musikalisch realisiert sah, aufgetan werden. Daß Körner den Blick nur auf die formalen Möglichkeiten etwa einer Haydn-Sonate hätte richten müssen, um ein Anwendungsfeld für seinen ästhetischen Entwurf zu finden, gehört zu den historisch bedingten Versäumnissen des Autors. Erneut wird jedenfalls deutlich, wie weit Körners Modell von Schillers Intention entfernt ist: Für ihn ist Freiheit ein Aspekt der Form, Pathos oder Leiden dagegen mit der materiellen Seite der Musik, dem Ton verknüpft.<sup>117</sup> Körner aber deutet an, Pathos und Ethos könnten gleichermaßen als Aspekte des Tonsatzes interpretiert werden.

2. Musik kann in dem Sinne als Charakter erscheinen, als das musikalische Werk als Analogon zum Menschen aufgefaßt wird. Unter diesem Blickwinkel wird deutlich, wie die erste Bedeutungsvariante zu interpretieren ist: Wie sich in der menschlichen Person Charakter und Leidenschaft in einem Mit- bzw. Gegeneinander befinden, ist auch in der musikalischen Gestalt ein Miteinander möglich.

Körners Analogie von musikalischem Werk und Person, die er mit seinem Charakterbegriff einführt, resultiert offenbar aus dem Bemühen, Philosopheme des 'klassischen' Schiller auf die Musik zu übertragen.<sup>118</sup> Dieser

---

<sup>117</sup>Schiller: Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik. NA Bd. 22. S. 295.

<sup>118</sup>Körner versuchte dies keineswegs als einziger und letzter; noch im Jahr 1805 findet sich in der Berlinischen Musikalischen Zeitung ein Artikel, der terminologisch direkt an

Versuch ging zwar nicht ohne Brüche vor sich – es war jedoch ein wahrhaft ‘klassischer’ Gedanke, daß Körner wie Schiller von der Überzeugung ausging, man müsse gleiche Begriffe und Gesetze für alle Kunstgattungen geltend machen. Inhaltlich deckt sich Körners Begriff des Charakters mit Schillers Begriff der Person, den dieser im elften Brief über die ästhetische Erziehung definiert hatte:

„Wenn die Abstraktion so hoch als sie immer kann, hinaufsteigt, so gelangt sie zu zwey letzten Begriffen, bey denen sie stille stehen und ihre Grenzen bekennen muß. Sie unterscheidet in dem Menschen etwas, das bleibt, und etwas, das sich unaufhörlich verändert. Das bleibende nennt sie seine Person, das wechselnde seinen Zustand.“<sup>119</sup>

Daß es der Rhythmus sei, der bei dieser Facette des Charakterbegriffs die entscheidende Rolle spielt, fand Humboldts begeisterte Zustimmung (s.o.). In einem Brief an Schiller hat Körner die Richtung für eine daraus resultierende Theorie des Rhythmus angedeutet, eine Richtung, die erst zu einem historisch späteren Zeitpunkt bedeutsam werden sollte:

„Schlegel sagt manches Gute über den Rhythmus, besonders wo er auf das Unbefriedigende im Moritz aufmerksam macht. Aber tief genug ist er noch nicht eingedrungen. [...] Ganz anders erscheint die Lehre des Rhythmus, wenn man von dem Punkte ausgeht, daß die Zeit – das Successive – ein Werkzeug der Darstellung seyn soll. Dann bemerkt man die Unterschiede unter den mancherley Verhältnißen der Theile eines Zeitraums, den bedeutenden Abwechselungen der ausgefüllten und der leeren Zeit. Die ausgefüllte Zeit ist das Symbol der innern Lebenskraft – das Ich – die leere Zeit das Symbol des äussern Widerstandes – das Nichtich.“<sup>120</sup>

Mit dieser besonderen Hervorhebung des Rhythmus für eine klassische Musikästhetik fand Körner in der Philosophiegeschichte berühmte Nachfolger. Schelling führt in seiner *Philosophie der Kunst* aus, daß der Rhythmus als Gleichmaß im Wechsel das einheitstiftende Moment im Mannigfaltigen darstelle. Rhythmus deutet er als „eine periodische Eintheilung des Gleichartigen, wodurch das Einförmige desselben mit Mannichfaltigkeit, die Einheit

---

Schiller anschließt. (C. F. vermutlich Christian Friedrich Michaelis: Etwas über sentimentale und naive Musik. In: Berlinische Musikalische Zeitung. Hrsg. von Johann Friedrich Reichardt. Jahrgang 1, Nr. 38. Berlin und Oranienburg 1805.)

<sup>119</sup>Schiller: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. NA Bd. 20. S. 341.

<sup>120</sup>Körner an Schiller, 23.2.1796. NA Bd. 36, I. S. 127.

also mit Vielheit verbunden wird“<sup>121</sup> und damit Form zu konstituieren vermag. Für Hegel ist es der Takt, der die innere Einheit der Musik garantiert; er unterscheidet den Takt als „bloß verständig geregelten Zeitmaß“ vom „Rhythmus, welcher die abstrakte Regel zu beleben anfängt“<sup>122</sup>.

3. Körners These, der Charakter könne aus einer Reihe von dargestellten Zuständen gefolgert werden, ist zweifelsohne der komplizierteste, vielleicht sogar der neuralgische Punkt der gesamten Charaktertheorie. Einerseits gelingt Körner keine Präzisierung, wie sich die Darstellung von Empfindungen von der Darstellung von Zuständen unterscheiden soll. Am Anfang erscheint die Darstellung „leidenschaftlicher Zustände“ mit der Darstellung von Empfindungen synonym (vgl. S. 99), gleichzeitig nimmt er die Darstellung von Empfindungen durch Musik als Ausgangspunkt, während die Darstellung von Zuständen erst nachgewiesen wird. Andererseits bleibt das Verhältnis von „Zustand“ und „charakteristischen Zügen“ unscharf: Der Argumentation nach müßte in den charakteristischen Zügen der Nachweis liegen, daß der Stoff hinreichend fähig sei zur Charakterdarstellung. Körner spricht jedoch im Zusammenhang mit den charakteristischen Zügen nicht mehr von Zuständen.<sup>123</sup>

Wenngleich diese Problematik nicht aufzuklären ist – nicht ohne Grund hat sich die Musiktheorie jahrhundertlang ohne endgültiges Ergebnis mit dem Problem von Gefühlen oder Affekten und deren Ausdruck befaßt –, so ist doch die Stoßrichtung des Arguments bemerkenswert: Körner polemisiert gegen die verbreitete Auffassung, die Musik sei zur Darstellung jedweder Gegenstände zu unbestimmt (vgl. S. 101). Dagegen führt er vor allem das Konzept der Einbildungskraft an, sie sei imstande, auch aus wenigen, im Extremfall aus einem einzigen, bestimmten Merkmal das im Werk Dargestellte zu konstruieren. Diese Betonung der Einbildungskraft des Zuhörers öffnet (über ihre eigentliche Funktion in Körners Argumentation hinaus)

---

<sup>121</sup>Friedrich Wilhelm Josef Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802/03). Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1859: Darmstadt 1966. § 79. S. 136.

<sup>122</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über Ästhetik*. III, 2,2a. In: Ders.: *Werke* in 20 Bänden. Neu hrsg. auf Grundlage der Werke von 1832-45. Frankfurt a.M. 1986. Bd. 15. S. 163.

<sup>123</sup>Jakob de Ruiter hat darin einen radikalen Bruch des Arguments gesehen (s.o.), konstatiert aber gleichzeitig: „Die Frage, ob und wie Körners Vorstellung von einem ‘bestimmten fort dauernden Verhältniß’ zwischen Tätigkeits- und Empfänglichkeitsprinzip im Ethos an die im zweiten Teil eingeführte Kategorie des Zustandes anknüpft, läßt sich somit nicht beantworten.“ (*Der Charakterbegriff in der Musik*. S. 152.) Insofern schwächt er seine These eines Bruchs ab, denn falls eine Anknüpfung vorliegt, hat Körner seine ursprüngliche Fragestellung eben nicht aufgegeben.



seine Ästhetik für eine nicht nur klassische, sondern geradezu moderne Rezeptionsästhetik, wie unten näher ausgeführt wird.

4. Körners Behauptung, Musik trete in die Sphäre des Schönen ein, wenn sie mittels Darstellung eines menschlichen Charakters das Unendliche im Menschen, seine Freiheit, symbolisiert, ist der Schlüssel zu einer weiteren Facette des Charakterbegriffes: Die Darstellung des Ethos als symbolischer Versinnlichung der Freiheit ist bei Körner nicht fakultativ, sondern unabdingbare Voraussetzung für den Eintritt des Kunstwerks in die Sphäre des Schönen:

„Charakterdarstellung [...] ist nicht Ausdruck eines individuellen Charakters im Verhältnis zu seinen Affekten, sondern Symbol der allgemeinen Möglichkeit von Freiheit.“<sup>124</sup>

In diesem Sinne hatte schon Humboldt vom Idealcharakter gesprochen, für dessen Ausdruck die Musik besonders, wenn nicht ausschließlich, geeignet sei. In dieser symbolischen Verwendung stellt der Terminus Charakter bei Körner einen erstaunlichen Tribut an die klassische Ästhetik inmitten einer zeitgenössischen Musikästhetik dar, die ihre Physiognomie an der musikalischen Realität der Empfindsamkeit entwickelt hatte.

### **Restauration oder Neufassung des Charakterbegriffes?**

Körners Konzeption wird in ihrer Tragweite nur dann verständlich, wenn man sich vor Augen führt, welchen Charakterbegriff er vorgefunden hatte und wie er ihn umwertete. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß der Charakterbegriff im Sinne von 'Eigenart' überraschenderweise früher im musiktheoretischen Schrifttum auftritt als in Abhandlungen zur Poetik – erst Friedrich Nicolai verwendet ihn in der *Abhandlung von dem Trauerspiele* (1757) in der Bedeutung von „innere wesentliche Beschaffenheit“<sup>125</sup>. Als Teil eines sich gerade erst entwickelnden musikästhetischen Vokabulars erwähnt Johann Mattheson ihn im *Kern melodischer Wissenschaft* (1737)<sup>126</sup> als Synonym für 'Affekt', ein Vorgehen, das er im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) zum System ausbaut. Hier untersucht Mattheson nicht das

---

<sup>124</sup>Stoll: Affekt und Moral. S. 309. – Dies stimmt freilich nicht in der Ausschließlichkeit, die Karin und Albrecht Stoll behaupten; Charakter hat bei Körner die gezeigten verschiedenen Bedeutungsschichten.

<sup>125</sup>Friedrich Nicolai: *Abhandlung von dem Trauerspiele*. Zit. nach: Gotthold Ephraim Lessing: Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hrsg. von Robert Petsch. Leipzig 1910. S. 28.

<sup>126</sup>Johann Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft*. Hamburg 1737.

einzelne Werk, sondern die musikalischen Gattungen im allgemeinen auf ihren affektiven Gehalt bzw. ihren Charakter. In den musiktheoretischen Traktaten und Spielanweisungen ab Mitte des Jahrhunderts findet sich der Terminus in den Kapiteln *Vom guten Vortrag* mit dem Hinweis, der Vortragende müsse den Charakter eines Stückes erkennen und dem Zuhörer verständlich machen, so etwa bei Johann Joachim Quantz, Leopold Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach und Friedrich Wilhelm Marpurg<sup>127</sup>, der dem Spieler aufträgt, seinen Vortrag der Natur und dem Charakter des Stückes gemäß zu gestalten.

Im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlagert sich das Interesse der Theoretiker zunehmend weg von der Gattungsbetrachtung hin zur Untersuchung eines einzelnen originären Kunstwerks. Dem trägt auch die immer stärker individuierende Verwendung des Charakterbegriffs Rechnung. Mehr und mehr wird er als das Einmalige eines Kunstwerks, die Summe seiner besonderen Merkmale definiert. Bei Sulzer heißt es, der Charakter eines Kunstwerks sei das Eigentümliche oder Unterscheidende in einer Sache, wodurch sie sich von andern ihrer Art auszeichnet, womit Sulzer nach wie vor das Unterscheidende hinsichtlich des affektiven Gehalts meint.<sup>128</sup>

Körner fand also den Begriff Charakter im musiktheoretischen Schrifttum als Synonym für Affekt, für 'herrschende Empfindung' vor. Er nahm den 'individuierenden Trend' der Begriffsverwendung auf und übertrug außerdem den anthropologischen Bedeutungsgehalt des Charakterbegriffs auf das Kunstwerk. Charakter ist bei ihm nicht mehr der Affekt, der mit dem Pathos zu analogisieren wäre, sondern ganz im Gegenteil das Ethos, die konstante, in aller Mannigfaltigkeit der Empfindungen einheitliche innere Grundhaltung, die Freiheit symbolisiert.

Nimmt man nun erstens in Übereinstimmung mit Finscher an, daß Einheit und Ordnung zum Ganzen bei gleichzeitiger Vielfalt der musikalischen Elemente ein konstitutives Merkmal der musikalischen Klassik<sup>129</sup> – wo-

---

<sup>127</sup>Vgl. Johann Joachim Quantz (Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752. Kritisch revidierter Neudruck: Leipzig 1926. Darin XI.-XIV. Hauptstück. S. 46-102), Leopold Mozart (Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756. Nachdruck: Frankfurt a.M. 1956. Darin XII. Hauptstück. S. 252-264), Carl Philipp Emanuel Bach (Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Darin: III. Hauptstück. S. 80-94) und Friedrich Wilhelm Marpurg (Der critische Musicus an der Spree. Berlin 1750).

<sup>128</sup>Vgl. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. I. S. 453.

<sup>129</sup>Finscher: Zum Begriff der Klassik in der Musik. S. 28

runter wir die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens verstehen<sup>130</sup> – sei, und stimmt man zweitens Eggebrecht darin zu, daß als Gehalt der klassischen Musik das spezifisch Menschliche benannt werden kann, das Menschliche zunächst im spezifischen Sinne des Lebendigen, des Individuellen<sup>131</sup>, so hat Körner diese beiden Elemente in seiner Musikästhetik mit der Anwendung eines anthropologisch bestimmten Charakterbegriffs gleichermaßen berücksichtigt, wie Bessler unterstreicht:

„Es war ein echt klassischer Gedanke, wenn Körner nun außerdem zum höchsten Thema jeder Kunst den Charakter erhob. Durch ihn habe sie Anteil an der Würde der menschlichen Natur, am Unendlichen ihrer Freiheit. Das Schöne wird zum Symbol des Guten. Auch hier handelt es sich um einen Kerngedanken der klassischen Ästhetik, den Körner für die Musik fruchtbar machte. So ist denn für ihn der Charakter ein Mannigfaltiges im Gebrauch der Freiheit, und in dieser Mannigfaltigkeit eine Einheit.“<sup>132</sup>

Damit ist ein wichtiges Element klassischer Ästhetik impliziert, denn auch wenn Körner es nicht ausdrücklich vermerkt: den Hintergrund seiner Theorie bildet fraglos die ästhetische Erfahrung z.B. der Einheit einer klassischen Symphonie. Wir wissen, daß Körner mit der Musik der Wiener, allerdings vornehmlich mit der Kammermusik<sup>133</sup>, bestens vertraut war und es als wünschenswert erachtete, seine musikalische Wahrnehmung an dieser Musik tätig zu schulen. So schreibt er am 17. Dezember 1796 an Goethe:

„Dass ich mich immer bestrebe, das Ganze des Kunstwerks zu fassen, habe ich vielleicht meiner Liebhaberey für Musik zu danken. Die Symphonie des grössten Meisters giebt einen gar dürftigen Genuss, wenn man sich bloss leidend dabey verhält, und sehr von einzelnen Tönen das Ohr kitzeln lässt. Hier muss man schlechterdings was uns einzeln gegeben ist, zusammen hören, und dazu gehört bey reichhaltigen Wer-

---

<sup>130</sup>Als erster bezeichnete der Göttinger Philosoph Amadeus Wendt die Werke Beethovens, Mozarts und Haydns als 'klassisch' (vgl. Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland. Göttingen 1836). – Vgl. auch Eggebrecht: Beethoven und der Begriff der Klassik. S. 45.

<sup>131</sup>Vgl. Eggebrecht: Beethoven und der Begriff der Klassik. S. 49.

<sup>132</sup>Bessler: Mozart und die 'deutsche Klassik'. S. 49.

<sup>133</sup>Richard Engländer weist darauf hin, daß im Dresden des ausgehenden 18. Jahrhunderts Chor- und Kammermusik eine größere Stellung im Konzertwesen einnahmen als die Symphonie und daß der Gedanke des regelmäßigen Symphoniekonzerts niemals so fest im musikalischen Bewußtsein der Stadt verankert war wie etwa in Leipzig (vgl. Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala und Wiesbaden 1956. S. 24).

ken eine gewisse Thätigkeit. Wer sich diese durch Uebung erleichtert hat, wird auch in Kunstwerken andrer Art selbst wenn sie von größtem Umfang sind, die Einheit finden.“<sup>134</sup>

Daß Körner der „Einheit des Werkes“ die Notwendigkeit eines aktiven, synthetisierend-hörenden Rezipienten zur Seite stellt, ist eine bedeutende Neuerung gegenüber einer empfindsamen Wirkungsästhetik, die auf bloße Rührung eines passiven Hörers abzielte.<sup>135</sup>

Körners Abhandlung ist mehr als bloße Nutzenanwendung klassischer Begriffe. Das Thema wird von vornherein originell angefaßt, die Musik neuartig und zeitgemäß gesehen<sup>136</sup>. Körners erster Horen-Aufsatz, dessen Thema offensichtlich als überaus interessant empfunden wurde, stellt das seltene Beispiel einer historischen Gleichzeitigkeit von musikalischer Wirklichkeit (der Wiener Klassik) und Musiktheorie dar, ohne daß die Theorie explizit zur Anwendung auf ihr musikalisches Korrelat gelangt wäre.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß die Interpretation des Horen-Aufsatz in der Rezeptionsgeschichte vielfach von Vorurteilen bestimmt ist. Für den Humboldt-Kommentator ist Körner schlicht ein Vertreter der Gefühlsästhetik:

„Tatsächlich haben Körners Ideen trotz allen Ringens nach Klarheit und Bestimmtheit das eigentümlich verschwommene behalten, was jeder musikalischen Gefühlsästhetik notgedrungen und bis auf den heutigen Tag anhaftet.“<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup>Körner an Goethe, 17.12.1796. Christian Gottfried Körner: Nachträge zu Goethe-Correspondenzen. Im Auftrage der von Goetheschen Familie aus Goethes handschriftlichem Nachlass. Kapitel IV: Christian Gottfried Körner. Hrsg. von F. Th. Bratranek. S. 300f. In: Goethe-Jahrbuch IV, 1883. S. 300-315. (Dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

<sup>135</sup>Vgl. Finscher: „Wiederum deutet dieses Ineinander so vieler und so verschiedener Elemente der Ordnung auf einen neuen Typus des Hörers, der der Musik der Wiener Klassik ideell zugeordnet ist – Einheit und Ordnung des Ganzen ist zwar in jedem Falle dem Werk selbst immanent, verlangt aber, um erkannt und nachvollzogen zu werden, in der Apperzeption eine differenzierte Aktivität, für die es vor dieser Epoche kein Beispiel gibt.“ (Zum Begriff der Klassik in der Musik. S. 28.)

<sup>136</sup>Vgl. Bessler: Mozart und die 'deutsche Klassik'. S. 50.

<sup>137</sup>Albert Leitzmann im Kommentar des von ihm herausgegebenen siebten Bandes der Humboldt-Werkausgabe (Humboldt: Werke. Bd. VII. S. 570). – Auch innerhalb der Musikgeschichte wurde diese Auffassung vertreten; noch Hugo Goldschmidt hat Körner vorgeworfen, daß er an der These des Gefühlsausdruckes festgehalten habe (vgl. Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915. Nachdruck: Hildesheim 1968. S. 223-224).

Genauso übertrieben ist freilich, Körners Theorie als „philosophische Paraphrase der klassischen Sonatensatzform“<sup>138</sup> zu deuten oder ihn ohne weiteres mit dem ‘Classical Style’ Haydns und Mozarts zu verbinden<sup>139</sup>. Bessler beschreibt Körner gerade deswegen als Klassiker, weil er den Versuch unternimmt, „der Musik begrifflich auf neuen Wegen beizukommen. Hier ist nicht mehr von Affekten und Nachahmung die Rede, sondern von Charakter“.<sup>140</sup> So zeigt sich exemplarisch, wie die gewünschte Interpretation die Lektüre beeinflusst. Selbstverständlich spricht Körner auch dann von ‘Affekten’, wenn er die Begriffe Gefühl oder Empfindung verwendet. Erst in der Perspektive des 19. und 20. Jahrhunderts liegt ein strikter Widerspruch zwischen einer klassischen Ästhetik und einer Gefühlsästhetik vor, Körner hingegen versucht die Übertragung klassischer ästhetischer Maximen auf die Musik, ohne die Annahme des Gefühlsausdrucks durch Musik aufzugeben. Auffallend ist dabei allerdings, daß im Horen-Aufsatz, anders als in den *Ideen über Deklamation*, nicht mehr die Rede davon ist, der Hörer solle bestimmte Empfindungen haben, daß also die von der Musik dargestellten Zustände auf der Wirkungsseite anzusiedeln seien. Körner spricht nurmehr von der Darstellung solcher Zustände:

„Was ich besonders einschärfen wollte, war der Satz daß nicht die Leidenschaft sondern der Charakter das Objekt der musikalischen Darstellung seyn müße. Ich wünschte die gangbaren Begriffe über den Zweck der Tonkunst zu berichtigen.“<sup>141</sup>

An exakt dieser Stelle hat Schillers Kritik angesetzt, der dem Freund vorwarf, Körner habe der „eigentümlichen Macht“ der Musik zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet.<sup>142</sup> Insofern ist es, wie oben bemerkt, zumindest irreführend, wenn Dahlhaus Schiller eine klassische Musikästhetik als Utopie unterstellt: Gerade für Schiller ist die Macht der Musik nicht nur Status quo, der in einer anderen, ‘klassischen’ Musik aufgehoben werden könnte, sondern wesentliches Kennzeichen der Musik überhaupt. Es ist also nicht

---

<sup>138</sup>Schmidt: Zur Theorie des musikalischen Charakters. S. 78.

<sup>139</sup>Vgl. Edward Lippmann: A History of Western Musical Aesthetics. Lincoln und London 1992. S. 136.

<sup>140</sup>Bessler: Mozart und die ‘deutsche Klassik’. S. 49.

<sup>141</sup>Körner an Schiller, 15.3.1795. NA Bd. 35. S. 171.

<sup>142</sup>Carl Dahlhaus hat in bezug auf Karl Philipp Moritz’ Schriften festgestellt: „Bis zu Marcel Proust waren es immer wieder Romanciers, die für die Gefühlsästhetik, die eine Ästhetik der einfachen – bei Proust sogar der niederen – Musik war, Partei ergriffen. Dagegen bildete der philosophische Traktat den Schauplatz, auf dem sich klassizistische Theoreme behaupteten [...]“ (Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik. S. 253. In: Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Friedrich Mielke. Berlin 1977. S. 242-256.)

Schiller, der die später von Hanslick formulierte und im Topos der „tönend bewegten Form“ verbindlich gewordene klassische Musikästhetik vorwegnimmt, sondern vielmehr Körner, der mit seinem Begriff des Charakters versucht, die Bedingungen zu beschreiben, unter denen Musik als schöne Kunst gelten kann.

Gerade dieser Widerspruch zwischen Körner und Schiller, der ihre ganz unterschiedlichen Auffassungen von Musik kennzeichnet, wird in musikhistorischen Arbeiten immer wieder unterschlagen und trägt wesentlich dazu bei, Körners Arbeit sachlich wie historisch völlig falsch einzuschätzen. Lippman behauptet, „Schiller’s ideas were applied to music in particular by Christian Gottfried Körner“<sup>143</sup>. Serauky meint, „Schillers Gedankengänge wurden ergänzt und paraphrasiert durch seinen Freund Christ. Gottfried Körner.“<sup>144</sup> Und Seifert spricht vom „auf Schillers und Goethes Ästhetik fundierte[n] Aufsatz Christian Gottfried Körners“<sup>145</sup>. Die Geringschätzung gipfelt in Sismans Behauptung, „Without Schiller, Körner is only a shadow“<sup>146</sup>, und bei Forchert wird sogar der Charakterbegriff kurzerhand Schiller zugeschlagen:

„Schiller [...] inspirierte seinen Freund Körner, mit dem Charakterbegriff ein Prinzip in die Musikästhetik einzuführen, das als formales dem lediglich stofflich verstandenen Empfindungsausdruck die Schönheit in der Erscheinung verbürgen sollte.“<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup>Lippmann: A History of Western Musical Aesthetics. S. 134.

<sup>144</sup>Walter Serauky: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster 1929. S. 199.

<sup>145</sup>Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 96.

<sup>146</sup>Elaine R. Sisman: Review ‘Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries’. S. 574. In: Journal of the American Musicological Society 35, 1982. S. 565-577.

<sup>147</sup>Arno Forchert: Vom ‘Ausdruck der Empfindung’ in der Musik. S. 46. In: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. S. 39-50.

Das Gegenteil trifft zu. Beim Vergleich ihrer musikalischen Auffassungen treten einmal mehr erhebliche Differenzen zwischen Körner und Schiller auf. Körner ist nicht das ausführende Organ, das Schillers Theorie auf Musik anzuwenden versucht, sondern formuliert eigenständige Überlegungen, die den Erwartungen Schillers selbst auf dessen beharrliche Nachfrage nicht entsprechen und auch nicht entsprechen wollen. In musikästhetischen Fragen übernahm er keinen gleichberechtigten, sondern einen weitaus überlegenen Part im Dialog mit Schiller.

## 5 Das Jahrzehnt der Kritik

### 5.1 Der Kritiker im Urteil seiner Zeitgenossen und der Literaturgeschichte

Wenn Körner in der Literaturgeschichte überhaupt Beachtung gefunden hat, dann als Kritiker Schillers.<sup>1</sup> Vor dem Beginn seiner Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft mit Goethe Ende 1794 legte Schiller dem Freund in Dresden alle Arbeiten zur Beurteilung vor, weshalb der Briefwechsel von unschätzbarem Wert für die Untersuchung der Textgenese sowie der Werkinterpretation ist.<sup>2</sup> Schiller brauchte Körner nicht nur als Kritiker und

---

<sup>1</sup>Die ältere Forschung hat Körner ausschließlich unter diesem Blickwinkel wahrgenommen. Theodor Wilhelm Danzel (Über Schillers Briefwechsel mit Körner) vergleicht 1848 Körners Rolle mit der Bedeutung, die Merck für Goethe besaß: beide seien ganz unproduktive Personen, die ihre Fähigkeiten vollständig in den Dienst eines Genies stellten. – Vgl. dazu auch Friedrich Hebbel (Schillers Briefwechsel mit Körner), Franz Lang (Über Schillers Verhältnis zu Christian Gottfried Körner. Ohne Ort 1876), Otto Harnack (Körners kritische Mitarbeit an Schillers Werken. Preußische Jahrbücher, Bd. LXV, 1890. S. 391-409), Hermann Margraff (Schillers und Körners Freundschaftsbund. Leipzig 1859), Paul Regel (Über den Einfluss der Freundschaft Schillers mit Körner auf den Dichter. In: Festschrift für Albert von Bamberg. Gotha 1905. S. 139-149) und Theodor Cornelius van Stockum (Christian Gottfried Körner als Berater Schillers. In: Neophilologus XXXIX, 1955. S. 103-114). Der letztgenannte, vielversprechende Titel ist typisch für die Schiller-Körner-Forschung: den eigentlich interessanten Aspekt, die „kritisch-dichtungstechnische“ Beratung sowie den philosophischen Diskurs der Briefpartner schließt van Stockum explizit aus seinem Untersuchungsfeld aus. Übrig bleibt Körner als Berater Schillers in Frauensachen, Umzugsangelegenheiten und dergleichen mehr. – Die einzige selbständige Studie jüngeren Datums (1976) zur kritischen Leistung Körners stammt von Camigliano (Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner). Der Verfasser versucht, Körners Einfluß auf *Die Künstler*, *Die Götter Griechenlands*, *Geisterseher* und *Wallenstein* anhand des Briefwechsels nachzuweisen, wobei die rein deskriptive Darstellung des Schriftverkehrs überwiegt. Körners überaus wichtige veröffentlichte Kritik zu Goethes *Lehrjahren* bleibt unerwähnt.

<sup>2</sup>Mit Schillers Umzug nach Weimar im Jahr 1787 beginnt der Briefwechsel der Freunde, in dessen Verlauf Schiller Projekte in ganz unterschiedlichen Bearbeitungsphasen nach Dresden zur Begutachtung übersendet. Körners Kritik zeigt Kompetenz und zeichnet sich aus Sicht Schillers vor allem durch ihre stetige Verfügbarkeit, aber auch durch ihren sehr persönlichen Charakter aus. Daß sie für den Dichter viel mehr bedeutete als nur fachliche Beratung, macht eine Beschwerde über die nüchterne Beurteilung seines Kallias-Fragments durch Körner deutlich: „Bey dieser Dürre um mich her wäre es mir so wohlthätig gewesen, eine Aufmunterung von Dir zu erhalten, und bey der Meinung, die ich von Dir habe, konnte ich mir Dein Stillschweigen, oder Deine Kälte nur zu meinem Nachtheil erklären. Ich brauchte aber wahrhaftig eher Ermunterung, als Niederschlagung, denn zu großes Vertrauen auf mich selbst ist nie mein Fehler gewesen.“ (Schiller an Körner, 10.12.1793. NA Bd. 26. S. 335.) – Körner verstand es mit pädagogischem Geschick, seine Kritik in Lob umzumünzen, indem er antwortete: „Du solltest an mir gewohnt seyn,



belesenen Ratgeber in allen Fragen der Themenwahl<sup>3</sup> und ihrer Behandlung, sondern auch zur Selbstvergewisserung und Selbstbestätigung – eine Beobachtung, die nicht recht in unser Bild des prometheisch schöpfenden Dichtergenies passen will. Besonders auffällig ist die pädagogische Rolle des Älteren Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre, also in den Jahren nach der räumlichen Trennung von Körner<sup>4</sup> und vor der Begegnung mit Goethe<sup>5</sup>. In dieser Zeit wird nicht nur jedes dichterische Projekt detailliert besprochen. Körner beeinflusst den Dichter auch in grundsätzlichen

---

daß ich mich um so mehr zur strengsten Kritik aufgefordert fühle, je mehr mich Person, Stoff und Product interessirt; daß bey jedem, was Du leistest, meine Foderungen an Dich immer höher steigen.“ (Körner an Schiller, 20.12.1793. NA Bd. 34, I. S. 344.)

<sup>3</sup>Als sich Schiller im Jahr 1797 der Balladendichtung widmete, bat er den Freund immer wieder um Vorschläge für mögliche Stoffe (vgl. u.a. Schiller an Körner, 21.7.1797 und Körners Antwortschreiben vom 30.7.1797. NA Bd. 29. S. 103f. und Bd. 37, I. S. 85f.).

<sup>4</sup>Diese Trennung wird von Schiller als schwerer Verlust empfunden. „Warum müssen wir getrennt von einander leben? [...] es ist doch eine harte Beraubung, ein hartes Opfer für ein ungewisses Gut.“ (Schiller an Körner, 9.3.1789. NA Bd. 25. S. 223.) Als sich die Freunde im August 1789 treffen, schlägt Schiller vor, Körner solle nach Weimar umsiedeln. Seine Briefe im September und Oktober (z.B. vom 13.10.1789. Ebd. S. 302ff.) zeigen, daß er sich bemühte, eine Anstellung für Körner zu finden, bis dieser ihm schließlich gestand, er wolle in Dresden bleiben.

<sup>5</sup>Bekanntlich fühlte sich Schiller von Goethes Weimarer ‘Hofhaltung’ zunächst ebenso abgestoßen wie von seinem persönlichen Auftreten, während er die künstlerischen Leistungen von Anfang an (wenn auch nicht ohne Neid) anerkannte. Vor allem in den ersten Monaten des Jahres 1789 gehen wütende Briefe an Körner, der ihn zu beschwichtigen versucht. Daraufhin antwortet Schiller: „Du wirst mich wohl recht in meiner Schwäche gesehen und im Herzen über mich gelacht haben, aber mag es immer. Ich will mich gerne von Dir kennen lassen, wie ich bin. Dieser Mensch, dieser Göthe ist mir einmal im Wege, und er erinnert mich so oft, daß das Schicksal mich hart behandelt hat.“ (Schiller an Körner, 9.3.1789. NA Bd. 25. S. 222.) Erst Ende 1790 lernt Schiller Goethe näher kennen, und schon im Verlauf dieser ersten Gespräche (deren Gegenstand vor allem die Kantische Philosophie ist, wie Schillers Briefe berichten) bestätigt er Körners Einschätzung ihrer unterschiedlichen Geistesart: „Seine [Goethes] Philosophie mag ich auch nicht ganz. Sie hohlt mir zu viel aus der Sinnenwelt, wo ich aus der Seele hohle. Ueberhaupt ist seine Vorstellungsart zu sinnlich und betastet mir zu viel.“ (Schiller an Körner, 1.11.1790. NA Bd. 26. S. 55.) Seine Charakterisierung der eigenen Geistesart in einem Brief an Körner vom 25.5.1792 zeigt deutlich, daß er sich nicht absolut, sondern im Vergleich mit Goethe wahrnimmt: „Ich sehe mich jetzt erschaffen und bilden, ich beobachte das Spiel der Begeisterung, und meine Einbildungskraft beträgt sich mit minder Freiheit, seitdem sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiß. Bin ich aber erst so weit, daß mir [wie Goethe; Anm. d. Verf.] Kunstmäßigkeit zur Natur wird, [...] so erhält auch die Phantasie ihre vorige Freiheit zurück, und setzt sich keine andern als freiwillige Schranken.“ (NA Bd. 26. S. 141.) In näheren Kontakt traten Goethe und Schiller erst im Juli 1794, wovon Schiller in einem Brief an Körner begeistert berichtet (vgl. Schiller an Körner, 1.9.1794. NA Bd. 27. S. 34f.).

Fragen, er gibt praktische Anweisungen<sup>6</sup>, die bisweilen ins Schulmeisterliche changieren.<sup>7</sup> Noch im Jahr 1794 fordert Schiller den Freund auf:

„Ich wollte, daß Du Dir ein Geschäft daraus machtest, mich zu wägen und mir meine Abfertigung zu schreiben. Sey so streng gegen mich, wie gegen Deinen Feind, wie gegen Dich selbst, wenn Du die Feder in die Hand nimmst[.] – Ich will Dir buchstäblich folgen.“<sup>8</sup>

Nach der Begegnung mit Goethe tritt Körners Bedeutung zurück, nicht zuletzt deshalb, weil er dem Freund unverblümt riet, sich so eng wie möglich an Goethe anzuschließen.<sup>9</sup> Dennoch übersendet Schiller dem Freund auch weiterhin die meisten seiner Werke, fragt ihn nach seiner Meinung, berücksichtigt sie allerdings nicht in dem Maße wie vor der Arbeitsgemeinschaft mit Goethe.

Dieser ohne Zweifel herausragende Wirkungsbereich Körners soll hier auch deshalb nicht an Beispielen dokumentiert werden, weil mit der literaturgeschichtlichen Verortung als Kritiker Schillers seine Begabung nur einseitig

---

<sup>6</sup>Seine brieflichen Kritiken, die er im Verlauf der zwanzigjährigen Freundschaft mit Schiller verfaßte, haben bisweilen nur die Gestalt beiläufiger Anmerkungen, manchmal sind sie so eingreifend, daß beinahe von einer ‘Mitarbeit’ Körners gesprochen werden kann, wie etwa im Falle der *Künstler*. Allein über dieses Gedicht tauschten Schiller und Körner vierzehn Briefe aus, ebenso viele über den *Wallenstein*, in zehn Schreiben erörterten sie 1802/03 die *Braut von Messina*.

<sup>7</sup>Nach Schillers Klage über die Mühen mit dem *Wallenstein*-Stoff ordnet Körner an: „Daher wünschte ich daß Du zur Probe irgend eine Scene von Deinem Wallenstein ausführtest.“ (Körner an Schiller, 4.6.1792. NA Bd. 34, I. S. 164.) Körners Kritik changiert bisweilen ins Pedantische, wenn er etwa bei Schillers Gedichten auch kleinste Fehler im Versmaß anmahnt. Als ihm einmal eine Wortdoppelung in Schillers Gedicht entging, beschwerte sich Schiller: „Sonst gewinn ich bey dieser Veränderung auch noch, daß vor uns stehen in dieser Strophe nicht 2 mal wiederholt wird. (Übrigens ein Beweis Herr Patron, daß er nicht recht wachsam gelesen hat, sonst hätte er diesen Uebelstand auch rügen müssen.)“ (Schiller an Körner, 22.1.1789. NA Bd. 25. S. 187.)

<sup>8</sup>Schiller an Körner, 4.9.1794. NA Bd. 27. S. 38.

<sup>9</sup>Seit der Annäherung an Goethe wirkte Schiller grundlegend verunsichert: „Nach allem, was Du jetzt von mir gelesen, stelle mir nur die Nativität, an was ich mich in der Poesie nun verzüglich hängen soll; [...] Vergleiche die neuen Arbeiten mit den alten, und urtheile, ob sie mehr oder weniger wahrhaft dichterisch sind.“ (Schiller an Körner, 21.9.1795. NA Bd. 28. S. 61.) Körner kommt seiner Bitte nach und beschließt seine Ausführungen mit der grundsätzlichen Mahnung, dem freien Spiel der Phantasie größeren Raum zu gewähren: „Thätigkeit scheint bei Dir die Empfänglichkeit zu überwiegen. Daher störst Du zuweilen das Spiel Deiner Phantasie durch Streben nach Befriedigung Deines Forschungsgeistes. Hättest Du mehr Hang zu geistiger Wollust, so würdest Du mehr in den Bildern Deiner Einbildungskraft schwelgen.“ (Körner an Schiller, 27.9.1795. NA Bd. 35. S. 356.) Dieser immer wieder formulierte Aspekt gipfelt in Körners Rat an den Freund, er solle sich ein Beispiel an Goethe nehmen.

und unvollständig erfaßt wird. Hier soll danach gefragt werden, *warum* er so große Bedeutung nicht nur für den überragenden Dichterfreund, sondern auch für andere Zeitgenossen wie etwa Humboldt oder Friedrich Schlegel<sup>10</sup> besaß. Beinahe jede bedeutende literarische Neuerscheinung der Goethe-Zeit hat Körner entweder an öffentlicher Stelle oder in privaten Briefen – zunächst jenen an Schiller, später an seinen Sohn Theodor – kommentiert. Die Summe der zugänglichen Äußerungen ist so gewaltig, daß im folgenden Kapitel nur ein besonders interessantes und literarhistorisch folgenreiches Beispiel angeführt wird.<sup>11</sup> Seine Rezension des Goethe-Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* für die Horen<sup>12</sup> wird als wichtigste kritische Arbeit in ihren zeitgenössischen Kontext eingeordnet. Dabei soll gezeigt werden, daß sich auch im Hinblick auf philologische und philosophische Fragen Selbständig-

---

<sup>10</sup>Während seines Dresdner Aufenthaltes pflegte Schlegel engen Kontakt mit Körner, wie er seinem Bruder berichtet: „Ich bin hier am meisten verbunden mit Körner; mit dem ich schon seit Ostern 93 in Correspondenz stand; er erzeugt mir Gefälligkeiten und Dienste, so viel er kann. Auch geht nichts von dem, was ich ihm etwa mittheile, verloren; er ist auch gar nicht zurückhaltend mir mitzutheilen, und so weit geht denn auch unsre Freundschaft, nemlich so weit die Kunst geht.“ (Schlegel: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. S. 183.) Unter anderem empfahl Körner den jungen Schlegel Ernst Platner als Hauslehrer, wie aus einem unveröffentlichten Brief von Körner an Platner hervorgeht (vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. S. 18), und bat auch Wilhelm von Humboldt, sich für den jungen Autor einzusetzen (siehe Humboldts Antwortbrief vom 28.3.1794. BwH S. 20).

<sup>11</sup>Wollte man eine umfassendere Darstellung des Kritikers Körner leisten, so würden sich drei weitere Themenbereiche anbieten: Mit Körners handschriftlichen Anmerkungen zu Frühschriften Friedrich Schlegels liegt ein eindrucksvolles Zeugnis seiner Unvoreingenommenheit gegenüber den Arbeiten des Frühromantikers vor, das bislang noch einer Kommentierung entbehrt, auf die im Rahmen dieser Untersuchung aus Gründen der Begrenzung des Stoffes verzichtet werden mußte. Seine Bedeutung für Schiller, die Camigliano nur unzureichend differenziert, könnte am Briefwechsel über *Die Künstler* und über *Wallenstein* nachgewiesen werden. Wie weit Körners Einfluß reicht, zeigt allein die Tatsache, daß Schiller dessen Anregung sofort aufgreift und den fast abgeschlossenen *Wallenstein* in Jamben umschreibt (vgl. die Briefe Körner an Schiller vom 25.6.1797 und Schiller an Körner vom 20.11.1797 sowie Körner an Schiller vom 1.12.1797; NA Bd. 37, I. S. 50f., Bd. 29. S. 157f. und Bd. 37, I. S. 183f.). Und schließlich sei auf seine ausführlichen Rezensionen der Horen-Aufsätze und die späteren Beiträge für den *Musenalmanach* (vgl. z.B. seinen Brief an Schiller vom 11.10.1796. NA Bd. 36, I. S. 340ff.) hingewiesen. Vor allem die kritischen Bemerkungen über die Horen-Beiträge, deren Verfasser er in aller Regel leicht errät, zeigen ihn – das belegen zahlreiche Briefe an Schiller aus den Jahren 1795 und 1796 – als vorzüglichen Literaturkenner und sicheren Kritiker. Über die *Musenalmanach*-Ausgaben der Jahre 1798 und 1799 fertigt Körner detaillierte Kritiken an, die im vierten Band der vierbändigen Briefausgabe von 1859 abgedruckt sind (vgl. Schiller: Schillers Briefwechsel mit Körner. Bd. 4. S. 96-128).

<sup>12</sup>Christian Gottfried Körner: Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre. Aus einem Brief an den Herausgeber der Horen. In: Die Horen. Eine Monatsschrift. Hrsg. von Friedrich Schiller. Jg. 1796, 12. Stück. S. 105-116. Faksimile-Nachdruck: Darmstadt 1959. Bd. 7 und 8. S. 1321-1332.

keit gegenüber Schiller abzeichnet – Bewährungsprobe einer eigenständigen Konzeption, deren Tragfähigkeit sich beim *Charakter*-Aufsatz erstmals bewiesen hatte. Vorab wird dargestellt, welche Entwicklung dem Beitrag zu Schillers Horen voranging.

### Der Kritiker im Urteil seiner Autoren

Vom Beginn seiner Beschäftigung mit Literatur und Ästhetik an verstand sich Körner vornehmlich als theoretischer, vor allem kritischer Denker – als Folge der Einsicht, daß er weniger zur künstlerischen Produktion als vielmehr zu ihrer Beurteilung geeignet war.<sup>13</sup> Durch intensive und konstante Lektüre verfügte er über umfangreicheres Wissen und größere Belesenheit als viele der engen Freunde.<sup>14</sup> Dennoch zweifelte er beständig und grundsätzlich an seinen Fähigkeiten, fürchtete, Mittelmäßiges zu produzieren, und sammelte überdies für jede geplante Arbeit eine solche Fülle von Material, daß seine Energie für die eigentliche Niederschrift oft nicht mehr ausreichte.<sup>15</sup>

Schiller forderte den Älteren, dessen außergewöhnliches Talent zur Kritik er schon frühzeitig erkannt hatte, immer wieder zur schöpferischen Produktion auf. In seinem Brief vom 1. Dezember 1788 geht er ausführlich und mit aufmunternder Ironie auf Körners Vorbehalte ein und sucht ihn einerseits von der grundsätzlichen Notwendigkeit sachkundiger Kritik, andererseits von seinen speziellen Fähigkeiten zu überzeugen:

„Die Schilderung, die Du von Deinem hermaphroditischen, halb schriftstellerischen, halb dilettantischen Zustande machst, ist ordentlich kurzweilig-rührend, und insofern ich Dich deswegen nicht unglücklicher finde, hätte ich mehr Lust darüber zu lachen, als mich zu

---

<sup>13</sup>Vgl. Körner an Schiller, 19.8.1791: „Wirklich sehe ich immer mehr ein, daß alles, was ich von Werken der Darstellung leisten könnte, nur Dilettantenkram seyn würde. Es fehlt mir vielleicht nicht an Kunstgefühl, aber an einer gewissen Kunstfertigkeit, die sich in meiner jetzigen Lage schwerlich nachholen läßt. Und nichts ist mir unausstehlicher als Stümpey. Glaube nicht, daß mich die Akten abstumpfen. Ich habe noch immer den vollen Genuß an allem, was jede Art von Kunst vortreffliches liefert.“ (NA Bd. 34, I. S. 83.)

<sup>14</sup>Vgl. Körner an Schiller, 3.6.1788: „Ich habe mehr gelesen, als Du; aber vielleicht hätte ich mehr Talent zu eigener Schöpfung, wenn meine Kräfte bei dem trägen Genuß fremder Geistesproducte nicht erschlaft wären.“ (NA Bd. 33, I. S. 193.)

<sup>15</sup>So plante Körner in diesen Jahren unter anderem einen Aufsatz über Schwärmerei (geplanter Titel: *Ueber die Ausartung der Strenge gegen Schwärmerei*; vgl. Körner an Schiller, 19.3.1789. NA Bd. 33, I. S. 320), Übersetzungen von Werken Shaftesburys und Humes (vgl. Körner an Schiller, 9.1.1789 und 22.5.1792. NA Ebd. S. 287f. und NA Bd. 34, I. S. 159) sowie eine vergleichende Darstellung alter und neuer Philosophen (vgl. Körner an Schiller, 3.5.1789. NA Bd. 33, I. S. 344f.).

grämen. Die Unzufriedenheit, die Dir diese sogenannte Nichtsthuerei giebt, macht Dir Ehre und zeigt, wie sehr Dein Geist mit seiner Verbesserung beschäftigt ist. [...] Selten, nur selten trifft's sich, daß in einem Kopfe kritische Strenge und eine gewisse kühne Toleranz, Achtung und Billigkeit gegen das Genie u.s.w. sich beisammenfinden, und das findet sich bei Dir.“<sup>16</sup>

Bereits im Jahr 1789 bot sich Gelegenheit, die Tätigkeit als Kritiker zu institutionalisieren: Christoph Martin Wieland wurde auf Körner aufmerksam, druckte im renommierten Teutschen Merkur eine Übersetzungsarbeit von ihm<sup>17</sup> und bat ihn um regelmäßige Mitarbeit als Kritiker, die jährlich mindestens 200 Seiten umfassen sollte.<sup>18</sup> Warum Körner diese Chance ungenutzt ließ, ist aus seinen Briefen nicht eindeutig zu erschließen.<sup>19</sup> Noch für die Dauer einiger Jahre war der Ort seiner Kritik jedenfalls ausschließlich der private Briefwechsel respektive das Gespräch, obwohl er immer wieder vor allem von Schiller, aber auch von anderen Autoren um Rezensionen gebeten wurde. Daß er auch an dieses nicht öffentliche Forum der Kritik strengste Anforderungen stellte, bezeugen u.a. Wilhelm von Humboldts und Friedrich Schlegels Äußerungen:

„Denn kaum weiß ich noch einen Einzigen, dem die Beurtheilung von Werken des Geistes und noch mehr die der Köpfe mit so vielem Recht angehörte als Ihnen. Nie, das ist ein aufrichtiges Geständnis, vereinigt sich vielleicht wieder eine so kalte Partheilosigkeit und eine so große Vielseitigkeit, die jeder Eigenthümlichkeit ihr volles Recht läßt, mit den übrigen zu diesem Geschäft erforderlichen Eigenschaften.“<sup>20</sup>

Aus Friedrich Schlegels Briefen an seinen Bruder geht hervor, daß Schlegel während seines Dresdner Aufenthaltes regelmäßig in Körners Haus verkehrte und ihm Arbeiten, etwa den ersten Band der *Griechen und Römer*<sup>21</sup>, zur

---

<sup>16</sup>Schiller an Körner, 1.12.1788. NA Bd. 25. S. 148ff. – Vgl. auch Schillers Bemerkung: „Kunstkritik ist eigentlich das rechte Fach für meinen Freund Körner.“ (Schiller an Caroline von Beulwitz, 25.2.1789. Ebd. S. 208.)

<sup>17</sup>Christian Gottfried Körner: Mahomet. Ein Fragment aus Gibbons Fortsetzung seiner Geschichte vom Verfall und Untergang des Römischen Reiches. In: Der Teutsche Merkur. Zwei Teile, abgedruckt im Mai- und Juni-Heft 1789.

<sup>18</sup>Schiller übermittelte das Angebot in seinem Schreiben vom 13.5.1789 (vgl. NA Bd. 25. S. 255).

<sup>19</sup>Möglicherweise resultierte sein Zögern aus Vorbehalten gegen Wielands „Verzärtelung des Geschmacks“ (Körner an Schiller, 24.12.1787. NA Bd. 33, I. S. 161).

<sup>20</sup>Humboldt an Körner, 10.12.1794. BwH S. 36.

<sup>21</sup>Schlegel übersandte Körner die Schrift am 30.1.1797 mit der folgenden Bitte: „Wenn Sie indessen das Ganze noch einmahl lesen und Lust haben, aufzuschreiben, was Sie vorzüglich tadelhaft finden, so wird es für die Zukunft nicht verloren seyn.“ (S. 11 in: Friedrich

Beurteilung vorlegte; vor allem deshalb, weil seine eigenen Ansprüche in mancher Hinsicht denen Körners entsprachen:

„Körners Forderungen an Bündigkeit der Beweise sind so strenge, daß ich beynahe selbst zufrieden bin, wenn ich ihn hierin völlig befriedigt habe.“<sup>22</sup>

Und von Herder berichtet Schiller später, daß dieser mit seinem Vorschlag, Körner könne dessen *Terpsichore* für die Horen rezensieren, einverstanden gewesen sei – so daß davon auszugehen ist, daß Herder Körners Fähigkeiten als Kritiker einzuschätzen wußte:

„Ich lege Dir einen Brief von ihm [Herder] bey, worinn er eine Idee von mir, dass Du ihn recensiren möchtest, sehr lebhaft ergreift.“<sup>23</sup>

### **‘Ästhetischer Enthusiasmus’ versus ‘konventionelle Kritik’<sup>24</sup> – Körners theoretische Position**

Körner setzte sich nicht nur praktisch, sondern immer wieder auch theoretisch mit Wesen und Funktion der Kritik auseinander; er verstand sie als literarische Gattung, die ihrerseits strengsten ästhetischen Gesetzen unterliege. In nahezu allen theoretischen Arbeiten finden sich verstreute Bemerkungen über die besondere Aufgabenstellung eines Kritikers, die in ihrer Zusammenschau als konkretisierende Anwendung seiner Kunstauffassung erscheinen.

Seine ersten Äußerungen über Kunstkritik fallen in die Jahre 1787-89 und zeigen noch ganz den Sprachduktus des Sturm und Drang. In Übereinstimmung mit dem Autonomiekonzept, als dessen Anwalt er in jenen Jahren auftrat, fordert er einerseits „Achtung gegen die Freiheit des Genies“

---

und Dorothea Schlegel: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Hrsg. von Josef Körner. Berlin 1926. S. 7-13; dort sind die einzigen erhaltenen Briefe Schlegels an Körner abgedruckt.)

<sup>22</sup>Friedrich Schlegel an August Wilhelm Schlegel, 7.12.1794. Schlegel: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. S. 205. – Vgl. hierzu auch Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. S. 21.

<sup>23</sup>Schiller an Körner, 2.6.1795. NA Bd. 27. S. 189.

<sup>24</sup>Das Begriffspaar „ästhetische[r] Enthusiasmus“ findet sich in Körners erstem selbständig veröffentlichten Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs* (a.a.O. S. 64). – Den Terminus „auf Convention gegründete Critik“ verwendet Körner im Brief an Schiller, 24.12.1787 (NA Bd. 33, I. S. 161), später auch im Brief über *Die Künstler* vom 12.4.1789 (ebd. S. 337).

(S. 59)<sup>25</sup>, andererseits eine Kritik, deren Aufmerksamkeit sich weniger auf inhaltliche Verstöße „gegen Wahrheit oder Moralität“ (ebd.) als vielmehr auf die Art der Behandlung des Stoffes richtet:

„Nicht in der Würde des Stoffs, sondern in der Art seiner Behandlung zeigt sich das Verdienst des Künstlers.“ (S. 65)

Damit redet Körner allerdings keiner Regellosigkeit das Wort – die Kritik muß jene Achtung gegenüber dem Genie mit „Strenge gegen seine Nachlässigkeiten“ (S. 59) verbinden –, enthebt aber jedes starre, auf ästhetische Konvention gegründete Regelsystem seiner Autorität. In diesem Licht ist auch Körners Warnung an Schiller vor einem allzu engen Anschluß an Wieland zu sehen, denn Körner befürchtete, Wieland könne den jungen Dichter „unter das Joch einer ängstlichen auf Convention gegründeten Kritik“<sup>26</sup> beugen.

Grundsätzlich verstand Körner die Kritik als künstlerische Betätigung. Unter diesem Aspekt wandelt sich mit seiner Kunstauffassung das Verständnis der Kritik: Etwa ab 1790 taucht immer wieder der Gedanke auf, der Kritiker müsse sich selbst in seiner Subjektivität so weit wie möglich aus dem Urteil ausschließen und einzig unter dem aus der Kunst selbst abzuleitenden Gesetz und so objektiv als möglich urteilen:

„Der Kritiker wird alsdann Repräsentant der Kunst, und erhält seine Würde von ihr, nicht durch sich selbst. Je größer das Talent des Künstlers desto höher die Forderungen seines Richters. Solche Kritiken sind freylich nicht jedermanns Ding, und wer dazu taugt, mag lieber selbst etwas schaffen. Aber alle andre Art von Recension verwüstet den ächten Geschmack anstatt ihn zu bilden.“<sup>27</sup>

Stand im Zentrum seiner frühen Konzeption der Künstler, so ist es ab etwa Mitte der neunziger Jahre das Kunstwerk, auf das Körner seine Aufmerk-

---

<sup>25</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs* in der Thalia von 1789.

<sup>26</sup>Körner an Schiller, 24.12.1787. NA Bd. 33, I. S. 161. – Körner fragt in diesem Brief weiter: „Hast Du ihn [Wieland] auch geprüft, ob es der Gehalt Deiner Ideen, oder Deine Talente in Ansehung der Form sind, was er an Dir schätzt? Ich gebe zu daß es Gewinn für Dich ist, wenn sein verfeinerter Geschmack Dich auf Fehler in Deinen Arbeiten in Rücksicht auf Zweckmäßigkeit in Anordnung des Ganzen, auf Präcision des Ausdrucks, auf relative Wahrheit des Gedankens aufmerksam macht, die Dir entwischt sind. Aber es giebt eine Verzärtelung des Geschmacks bey der jede Größe Carrikatur scheint, die jede Idee zurückweist, welche keiner niedlichen Einkleidung fähig ist. Und selbst eine zu ängstliche Beobachtung aller Kunstvortheile muß die Begeisterung lähmen.“ (Ebd.)

<sup>27</sup>Körner an Schiller, 11.11.1790. NA Bd. 34, I. S. 44.

samkeit fokussiert. Diese unter dem Eindruck der Diskussion über die Objektivität des Schönen gewonnene Tendenz hat Körner im wesentlichen bis zu seinen letzten Arbeiten beibehalten. In den beiden späten Aufsätzen *Ueber das Lustspiel* (1807) und *Ueber die deutsche Litteratur* (1812) verwendete Körner lediglich schärfere Formulierungen für dieselbe Position. Deutliche Spuren hat seine Auseinandersetzung mit der frühromantischen Theorie hinterlassen: emphatisch wird die idealische Sphäre der Kunst nun mit der Signatur 'Unendlichkeit' ausgestattet, und aus dieser leiten sich ihrerseits bestimmte Vorgaben für den Kritiker ab:

„Unter dem Publikum hingegen giebt es [...] Pedanten, die ihren willkürlich erdachten Gesetzen das unendliche Reich der Kunst zu unterwerfen sich anmaßen.“<sup>28</sup>

Und in Schlegels Zeitschrift *Deutsches Museum* führt Körner aus:

„Aber das unermeßliche Reich der Kunst darf nicht durch einseitige Ansichten beschränkt werden. Nicht Autoritäten sind es, denen sich der freye Geist unterwerfen soll, sondern Gesetze, die die Bedingungen enthalten, unter denen allein seiner Aufgabe Genüge geschehen kann. Und diese Gesetze – sollen noch erst gefunden werden. Bis dahin wollen wir uns doch nicht über jedes Kunstwerk ereifern, das anders ausfällt, als wir es bestellt haben würden.“<sup>29</sup>

Die Kritik bewegt sich stets auf dem schmalen Grad zwischen Verletzung künstlerischer Autonomie und übergroßer Nachsicht; beides muß sie zu umgehen suchen. Friedrich Hebbel brachte Körners Anschauung auf den Punkt, als er in seiner Beurteilung des Schiller-Körner-Briefwechsels einräumte, Körner fordere einen Kritiker, „in dem die Kunsterkenntnis so spezifisch hervortritt wie im echten Dichter das Kunstvermögen“<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup>Christian Gottfried Körner: *Ueber das Lustspiel* (1807). S. 80. In: Ders.: *Aesthetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze*. Leipzig 1808. Neuauflage, hrsg. von Joseph Peter Bauke: Marbach a.N. 1964. S. 80-91.

<sup>29</sup>Körner: *Ueber die deutsche Litteratur* (1812). S. 259. In: *Deutsches Museum*. Jg. 1, 1812. Heft 9. S. 252-260.

<sup>30</sup>Hebbel: *Schillers Briefwechsel mit Körner*. S. 161.



## 5.2 Körners *Lehrjahre*-Rezension (1796)

Walter Benjamin hat die These vertreten, daß die zeitgenössische Kritik „ein Bestandteil der Wirkung ist, die das Kunstwerk heute auf uns selber hat, und wie die letztere auf der Begegnung nicht allein mit ihm, sondern mit der Geschichte beruht“<sup>31</sup>.

Exakter läßt sich das Schicksal der Rezension, die Körner im Jahr 1796 zum Goethe-Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verfaßte, kaum beschreiben. Seine umfangreiche Abhandlung für Schillers Horen ist nicht nur ein Zeugnis der frühesten Beurteilungen des Werkes, sondern ein wesentlicher Teil der Rezeptionsgeschichte geworden, der bis heute die Lesart des Romans entscheidend prägt. Die historische Bedeutung des Körnerschen Beitrages zur *Lehrjahre*-Diskussion der Goethe-Zeit steht dabei in krassem Mißverhältnis zu seiner geringen Würdigung innerhalb der Rezeptionsgeschichtsschreibung. Körners Interpretation ist, ganz im Sinne der These Benjamins, ein so substantieller Bestandteil der Werkgeschichte geworden, daß sie als originelle Leistung des Rezensenten in Vergessenheit geraten konnte.

Die Anfänge der Rezeptionsgeschichte des *Wilhelm Meister* liegen nicht in der öffentlichen Literaturkritik, sondern im privaten Zirkel. Schiller, Humboldt, Körner<sup>32</sup>: das sind die Mitglieder des Freundeskreises, von dem die Rezeption ihren Ausgang nimmt und innerhalb dessen wesentliche Konstituenten der Urteilsgeschichte vorgebildet werden. Diese früheste Phase, die durch Briefzeugnisse beinahe lückenlos dokumentiert ist, hat die Forschung

---

<sup>31</sup>Walter Benjamin: Der Sammler und der Historiker. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 1963. S. 99.

<sup>32</sup>Im April und Mai des Jahres 1796 trafen Schiller, Körner und Goethe in Jena zusammen, und es hat nicht den Anschein, als habe Körner dem philosophisch-kunsttheoretischen Gedankenaustausch als passiver Dritter gelauscht. Über diese Begegnung berichten ausführlich Jonas (Christian Gottfried Körner. S. 116f.) sowie Peschel und Wildenow (Theodor Körner und die Seinen. S. 90). Körner zeigte seine Begeisterung für Goethes jüngst publiziertes Werk *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und Goethe, der während dieser Tage die Idylle *Alexis und Dora* verfaßte, erneuerte seine persönliche Sympathie gegenüber dem Horen-Mitstreiter. Er schrieb am 22.9.1796 an Körner über die gemeinsam verlebten Wochen: „Wenn Sie die Idylle am Anfang des Musenalmanachs sehen, so gedenken Sie jener glücklichen Tage, in denen sie entstand.“ (Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Fotomechanischer Nachdruck: München 1987. [Im folgenden kurz WA.] IV. Abt. 11. Bd. S. 211; dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

mit Recht als „Werkstattgespräche“<sup>33</sup> charakterisiert, in denen die Beteiligten ihre Urteile austauschen, aufeinander Bezug nehmen und ihre Einsichten auch dem Verfasser Goethe mitteilen.

Körners Rolle innerhalb des elitären Zirkels ist bislang nie zutreffend beschrieben worden.<sup>34</sup> Das ist um so erstaunlicher, als er im Anschluß an seine brieflichen Urteile die erste Rezension der *Lehrjahre* überhaupt und dazu an höchst prominentem Ort publizierte.<sup>35</sup> In der Forschung hält sich hartnäckig die Behauptung, Körner habe mit seiner Deutung der *Lehrjahre* als Bildungsroman einen zentralen Topos in die Rezeptionsgeschichte eingeführt<sup>36</sup> – obgleich der Begriff ‘Bildungsroman’ in seinem Aufsatz an keiner Stelle fällt. Tatsächlich verhält es sich so: Körner versammelt und kombiniert in seiner Analyse jene Interpretationsaspekte, die erst einige Jahre später unter dem Terminus technicus ‘Bildungsroman’ zusammengefaßt wurden.<sup>37</sup>

Das Spektrum der zeitgenössischen Kritiker des Romans reicht von Vertretern der Spätaufklärung, von denen die schärfste Ablehnung ausging (u.a. Herder, Nicolai und Kotzebue), über die ‘Klassiker’ Schiller, Humboldt und

---

<sup>33</sup>U.a. bei Klaus F. Gille: ‘Wilhelm Meister’ im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes. Assen 1971. S. 5. – Gille spricht vom „exklusiven Zirkel der Werkstattgespräche“ (ebd. S. 50), dem Humboldt, Schiller und Körner angehören.

<sup>34</sup>Die erste Untersuchung zur Rezeption der *Lehrjahre* stammt bereits aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts (Viktor Hehn: Goethe und das Publikum. Eine Literaturgeschichte im Kleinen. In: Ders.: Gedanken über Goethe. Berlin 1887). Weder Hehn noch seine zahlreichen Nachfolger untersuchen Körners Kritik. Erst Gille widmet ihr ein knappes Kapitel (‘Wilhelm Meister’ im Urteil der Zeitgenossen. S. 33-43). Manfred Engel schließt sich in einem kurzen Abschnitt über die Kritik von „Christian Friedrich [sic] Körner“ den Ausführungen Hehns an (Der Roman der Goethezeit. Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten. Stuttgart und Weimar 1993. S. 237f.). Selbst die einzige umfassende Monographie zu Leben und Werk Körners handelt sein Debüt als Rezensent auf einer halben Seite ab (vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 231-232).

<sup>35</sup>Jean Paul lobte Körners Kritik und nahm sie zum Anlaß, dessen Begabung eher im Bereich des Kritischen als dem des Ästhetisch-Philosophischen anzusiedeln: „In des Verf. klarem und unbefangenen Urtheile über Göthe’s Roman sind so viele innere Sinne für ungleichartige Schönheiten aufgethan, daß Rez. wünschte, der Verf. rezensierte selbst, statt sich rezensieren zu lassen. Gerade seine ästhetischen Ansichten fodern für ihre schönste Aeüßerung ein festes Objekt, ein Buch, nicht ein Zeitalter oder eine Wissenschaft.“ (Rezension zu Körners ‘Aesthetischen Ansichten’. S. 387.)

<sup>36</sup>Dies ist von der Forschung nie explizit nachgewiesen worden (vgl. Gille: ‘Wilhelm Meister’ im Urteil der Zeitgenossen. S. 5).

<sup>37</sup>Zur Begriffsgeschichte vgl. Fritz Martini (Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie. In: DVjs 35, 1961. S. 44-63) und Lothar Köhn (Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht. In: DVjs 42, 1968. Teil 1, S. 427-473 und Teil 2, S. 590-632). – Zum Bildungsroman vgl. besonders Rolf Selbmann [Hrsg.]: Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt 1988.

Körner bis hin zu den Repräsentanten der Frühromantik, allen voran Friedrich Schlegel, dessen berühmte Abhandlung *Ueber Goethe's Meister*<sup>38</sup> wenig später als Körners Rezension entsteht. Die Kritiker so unterschiedlicher Provenienz befinden sich untereinander in einem bisweilen polemisch geführten Meinungsstreit. Vor allem aber, so wird dieses Kapitel zeigen, dient jede Rezension zunächst und vornehmlich der Darlegung eigener ästhetischer Positionen<sup>39</sup> – und diese differierten im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts erheblich. So fügt sich die Summe der *Lehrjahre*-Urteile zu einem Portrait des historischen Augenblicks zusammen, dessen literaturgeschichtliche Periodisierung als 'Klassik' nur eines der konkurrierenden ästhetischen Konzepte zur Charakterisierung heranzieht.

Natürlich war Schiller der Erste, den Goethe in sein aktuelles Projekt einweihte: er lernte die einzelnen Bücher des Romans noch vor deren Publikation<sup>40</sup> kennen, ab Juli 1796 konnte er über das gesamte Werk urteilen. Von da an änderte sich die Gestalt seiner Briefkritiken und nahm die Form ausführlicher und strukturierter Abhandlungen an.

Körner wurde seinerseits von Schiller am 9. Oktober 1794 erstmals über Goethes Roman informiert.<sup>41</sup> Am 20. November erkundigte er sich nach Schillers Eindruck, und in seinem Schreiben vom 19. Dezember referierte der Freund, wie gewünscht, seine Leseerfahrungen. Im Februar des folgenden Jahres konnte Körner selbst urteilen, denn nun lagen die ersten beiden Bücher im Druck vor.

„Wilhelm Meister hat meine Erwartung wirklich übertroffen. Es giebt wenig Kunstwerke, wo das Objektive so herrschend ist. Die lebendig-

---

<sup>38</sup>Friedrich Schlegel: *Ueber Goethe's Wilhelm Meister*. In: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Bd. 1, 2. Stück, 1798. S. 147-178. Faksimile-Fotomechanischer Nachdruck, hrsg. in zwei Teilen und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Sorg. Dortmund 1989. S. 339-370.

<sup>39</sup>Schillers überaus polemische Kritik von Bürgers Gedichten ist ein weiteres Beispiel dieser Praxis (vgl. NA Bd. 22. S. 245-264).

<sup>40</sup>Die ersten beiden Bücher las Schiller bereits gedruckt, aber noch nicht publiziert, die übrigen erhielt er als Manuskripte.

<sup>41</sup>Aus Schillers Brief spricht ein naiver Stolz über Goethes Absicht, ihn in die Arbeit am Roman einzubeziehen: „Seinen Roman will er mir bandweise mittheilen; und dann soll ich ihm allemal schreiben, was in dem künftigen stehen müsste, und wie es sich verwickeln und entwickeln werde. Er will dann von dieser anticipirenden Kritik Gebrauch machen, ehe er den neuen Band in den Druck giebt.“ (Schiller an Körner, 9.9.1794. NA Bd. 27. S. 65.)

ste Darstellung der Leidenschaft abwechselnd mit dem ruhigsten, einfachsten Ton der Erzählung.“<sup>42</sup>

Schiller fand Körners Urteil so treffend, daß er es umgehend an den Romanautor weitergab, nicht ohne ausdrücklich Körners Urteilsfähigkeit zu betonen:

„Körner schrieb mir vor einigen Tagen mit unendlicher Zufriedenheit davon, und auf sein Urtheil ist zu bauen. Nie habe ich einen Kunst-richter gefunden, der sich durch die Neben[w]erke an einem poetischen Produkt so wenig von dem Hauptwerke abziehen ließe.“<sup>43</sup>

Im Oktober 1796 lag der gesamte Roman vor. In seinem Schreiben an Schiller vom 28. Oktober 1796 charakterisiert Körner das Werk als Abbild der „Welt im Kleinen“ und als großes „Gemählde in der Succession“<sup>44</sup>. Damit greift er auf ein ästhetisches Postulat Karl Philipp Moritz' zurück, der ausgeführt hatte, der Dichter fasse alle „Verhältnisse jenes großen Ganzen [...] in einem Brennpunkt“ zusammen, die sich als „zartes und doch getreues Bild des höchsten Schönen ründen, das die vollkommenen Verhältnisse der Natur [...] in seinen kleinen Umfang faßt“<sup>45</sup>.

Die Anlehnung an Moritz, dessen Ästhetik Körners frühe Arbeiten stark beeinflusst hatte, blieb für seine weitere Deutung des Romans ohne Folgen. Am 5. November 1796, also knapp einen Monat nach Erscheinen der letzten beiden Bücher, übersandte Körner eine ausführliche Kritik an Schiller. Dieser reichte sie mit Hinweis auf einen eventuellen Abdruck an Goethe weiter, der sich umgehend bei Schiller bedankte:

„Der Körnerische Brief hat mir sehr viel Freude gemacht, um so mehr als er mich in einer entschiedenen ästhetischen Einsamkeit antraf.“<sup>46</sup>

Auch Wilhelm von Humboldt wurde Körners Aufsatz zugeleitet. Wenige Tage später erhielt Schiller von Goethe einen Brief Humboldts, in dem dieser Körners Beurteilung in wesentlichen Punkten zurückweist und eine eigene vorträgt.<sup>47</sup> In seinem Antwortschreiben kommentiert Schiller beide Ana-

---

<sup>42</sup>Körner an Schiller, 10.2.1795. NA Bd. 35. S. 148.

<sup>43</sup>Schiller an Goethe, 19.2.1795. NA Bd. 27. S. 146.

<sup>44</sup>Körner an Schiller, 28.10.1796. NA Bd. 36, I. S. 356.

<sup>45</sup>Karl Philipp Moritz: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. In: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. S. 76.

<sup>46</sup>Goethe an Schiller, 19.11.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 245. (Dieser Brief ist nicht in der NA abgedruckt.)

<sup>47</sup>Vgl. Goethe an Schiller, 26.11.1796. NA Bd. 36, I. S. 392f. – Es handelt sich hierbei um den Brief Humboldts an Goethe vom 24.11.1796 (vgl. Goethe: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Briefe an Goethe. Bd. 1-2. [Im folgenden kurz HA Briefe an Goethe.] Bd. 1.

lysen kritisch und fügt seinerseits urteilende Bemerkungen hinzu. Zu Beginn des Dezembers 1796 erscheint das zwölfte Horen-Stück mit dem Abdruck der Körnerschen Rezension; am 8. Dezember 1796 schließlich dankt Goethe Körner in einem persönlichen Brief.<sup>48</sup>

### Werther der Zweite?

Die Chronologie des Schriftwechsels zeigt, daß Körner zunächst mit Schiller über das sukzessiv erscheinende neue Werk Goethes korrespondierte, dann wurde Goethe über den Stand der Beurteilungen informiert, als letzter schaltete sich Humboldt in die Diskussion ein. Die ersten Impressionen, die Körner und Schiller über die *Lehrjahre* austauschen, sind symptomatisch für das Goethe-Bild der neunziger Jahre<sup>49</sup>: einem breiten Publikum galt Goethe vor allem als Verfasser des *Werther*. Mit ihm sowie dem *Götz von Berlichingen* hatte er seine bislang einzigen Publikumserfolge errungen. Die Veröffentlichungen der Weimarer Jahre (*Iphigenie*, *Tasso*, *Faust*-Fragment) stießen hingegen auf Unverständnis, die erste autorisierte Ausgabe dieser Werke verkaufte sich schlecht.<sup>50</sup> Im Vergleich zu den Sturm-und-Drang-Werken mußten die Produktionen der klassischen Phase als kühl und konstruiert empfunden werden.<sup>51</sup> Diese Einschätzung schlägt sich in Körners erster Anfrage nieder:

---

S. 258f.). Von Anfang an hatte Schiller immer wieder auch Humboldts Ansichten referiert (vgl. Schiller an Goethe, 9.12.1794. NA Bd. 27. S. 102f.).

<sup>48</sup>„[...] ich habe mich über den Antheil zu freuen den Sie an meinen Productionen nehmen. Wenn man auch immer selbst wüßte, welchen Platz eine Arbeit, die wir eben geendet haben, die nun einmal so seyn muß, weil sie so ist, in dem ganzen Reiche der Litteratur verdiene, welches doch eigentlich unmöglich ist; so würden immer noch gleichgestimmte und einsichtige Urtheile anderer uns äußerst willkommen seyn. Da man aber (ich sollte sagen: ich aber) niemals ungewisser ist als über ein Product, das so eben fertig wird, bey dem man seine besten Kräfte und seinen besten Willen erschöpft hat, und wo doch demohngeachtet ein gewisses geheimes Urtheil noch manches zu fordern sich berechtigt glaubt, so bleibt ein inniger Antheil, der sich nicht ans einzelne hängt, sondern in dem ganzen lebt, eine sehr erquickliche Erscheinung.“ (Goethe an Körner, 8.12.1796. WA IV. Abt. 11. Bd. S. 283f.; dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

<sup>49</sup>Eine Auswahl zeitgenössischer Kritiken zu Goethes Werk findet sich bei Oskar Fambach [Hrsg.]: Goethe und seine Kritiker. Berlin 1955.

<sup>50</sup>Auf diesen Umstand mag sich Goethes Klage seiner „entschiedenen ästhetischen Einsamkeit“ beziehen, in der ihn Körners Brief erreicht habe. (Goethe an Schiller, 19.11.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 245.)

<sup>51</sup>Vgl. auch die Rezension der ersten beiden Bücher der *Lehrjahre* von Georg Sartorius: „Die Aufmerksamkeit des Publikums war nicht wenig auf die Erscheinung desselben gespannt, und es war dazu berechtigt, durch jenes frühere Kunstwerk, welches derselbe Dichter in seiner Jugend, in der nämlichen Gattung, so unnachahmlich schön dargestellt hatte, und welches von allen gebildeten Nationen mit ungeteiltem Beifall aufgenommen

„Wie findest Du denn Göthens Roman? Ist er frey von einer gewissen Mattigkeit und Kälte, die ich in manchen seiner neuern Produkte bemerkt habe?“<sup>52</sup>

Selbst bei Schiller, der seit 1794 in engerem Kontakt mit dem Schöpfer der *Lehrjahre* stand und sich besonders darum bemühte, Goethes künstlerische Schaffensweise zu erfassen und gegen die eigene abzugrenzen<sup>53</sup>, wirkt das Bild des prometheisch schaffenden, wertherisch empfindenden Dichters nach:

„Er ist darinn ganz Er selbst: zwar viel ruhiger und kälter als im Werther, aber eben so wahr, so individuell, so lebendig, und von einer ungemeynen Simplicität. Mitunter wird man auch von einzelnen auffahrenden Funken eines jugendlich-feurigen Dichtergeists ergriffen. Durch das Ganze, soweit ich davon las, herrscht ein großer, klarer und stiller Sinn, eine heitre Vernunft, und eine Innigkeit, welche zeigt, wie ganz er bey diesem Product gegenwärtig war. Du wirst Dich sehr darüber freuen.“<sup>54</sup>

Daß Schiller im Vergleich mit dem *Werther* vor allem die „Simplicität“ der *Lehrjahre* hervorhebt, verblüfft nicht nur im Hinblick auf die überaus komplexe Erzählstruktur, sondern auch den symbolischen Gehalt des Romans. Hier zeichnete sich bereits jenes Monitum ab, das später im Zentrum der massiven Kritik Schillers stehen sollte. Körner nahm den *Werther* ebenfalls als Elle, an der er die *Lehrjahre* maß, gelangte jedoch dabei zu einem völlig anderen Ergebnis:

---

ward. Die Hoffnung, etwas dem ähnliches in dieser neuen Dichtung zu finden, wird man jedoch in mehr denn einer Hinsicht getäuscht finden. Ein so großes Publikum, als ‘Werther’ gefunden hat, wird ‘Meister’ nie gewinnen.“ (In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. Göttingen 25. Julius 1795. Zit. nach Karl Robert Mandelkow [Hrsg.]: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 4 Bde. München 1975-84. Bd. 1. S. 118.) Karl Morgenstern verteidigte Goethe 1796 in wesentlichen Punkten und merkte an, daß man vom Autor einen „Werther den Zweiten“ erwartet habe und die *Lehrjahre* daher als kalt empfunden würden (Über Wilhelm Meisters Lehrjahre. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1796. Bd. 57: 1. Stück. S. 59ff.

<sup>52</sup>Körner an Schiller, 20.11.1794. NA Bd. 35. S. 93.

<sup>53</sup>Vgl. den Geburtstagsbrief von Schiller an Goethe vom 23.8.1794 (NA Bd. 27. S. 24ff.) und auch die Briefe an Körner ab Sommer 1794, speziell vom 1.9., 12.9. und 29.9.1794 (ebd. S. 33ff., S. 45ff. und S. 53f.). Beim Zusammentreffen Anfang Oktober fassen Schiller und Goethe den Plan für die Horen, von dem Schiller Körner umgehend berichtet: „Wir haben eine Correspondenz miteinander über gemischte Materien beschlossen, die eine Quelle von Aufsätzen für die Horen werden soll.“ (Schiller an Körner, 9.10.1794. Ebd. S. 65.)

<sup>54</sup>Schiller an Körner, 19.12.1794. Ebd. S. 106.

„An Kraft können sich mehrere Stellen mit dem Werther messen, und welcher Reichthum von Charakteren, wieviel Anmuthiges, und Gedachtes in diesem Werke, das sich im Werther nicht findet!“<sup>55</sup>

Körner räumt damit von Anfang an eine Weiterentwicklung Goethes auf dem Weg vom *Werther* zu den *Lehrjahren* ein. Ausdrücklich betont er bereits in seinem ersten Kommentar die Fülle des „Gedachten“, des philosophischen Gehalts im Roman. Auf diese Weise begibt er sich unmittelbar in Opposition zu Schiller, der die Unschärfe der philosophischen Idee, den Mangel an spekulativer Substanz der *Lehrjahre* bekanntlich immer wieder hartnäckig beanstandete. In seiner Rezension ging Körner mit keinem Wort auf den *Werther* ein – es wäre unklug gewesen, dem Publikum einen Vergleich nahezulegen, schließlich sollte und wollte er den zu erwartenden Negativkritiken eine uneingeschränkt positive vorausschicken, um nachfolgenden Kritikern möglichst viel Wind aus den Segeln zu nehmen. Goethe hat Körners Rezension in den Horen von vornherein diese Funktion zgedacht:

„Körners Aufsatz qualifiziert sich, wie mich dünkt, recht gut zu den Horen; bei der leichten und doch so guten Art wie das Ganze behandelt ist, werden sich die Kontorsionen, die sich von andern Beurteilern erwarten lassen, desto wunderlicher ausnehmen.“<sup>56</sup>

### **Das Analyseverfahren der ‘Dekomposition’**

Körners Abhandlung erschien im zwölften Stück der Horen 1796 und damit in einem vielbeachteten öffentlichen Forum, in dem sie ihrerseits rezipiert und kritisiert wurde. Humboldt schrieb umgehend einen Kommentar und teilte ihn Schiller mit, Schlegel ging in seiner eigenen Rezension des Horen-Bandes auf Körners Abhandlung ein.

Für seine Analyse des Romans wählte Körner ein Verfahren, das Goethe mit Anerkennung, Humboldt und Schlegel hingegen mit scharfer Kritik quittierten. Er ‘dekomponiert’ das Geschehen sowie die Form des Romans, das heißt, er zerlegt es in einzelne Elemente: sämtliche Personen und Lebensbereiche werden nacheinander in den Blick genommen. Anschließend werden alle Teile auf die Hauptfigur hin geordnet und hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Protagonisten interpretiert. Um den Romanhelden ins rechte Licht zu setzen, führt Körner zunächst die Kategorien seiner Be-

---

<sup>55</sup>Körner an Schiller, 10.2.1795. NA Bd. 35. S. 148f.

<sup>56</sup>Goethe an Schiller, 19.11.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 246.

urteilung ein und exemplifiziert sie anhand anderer Figuren. Zu diesen gleichermaßen anthropologischen wie ästhetischen Kategorien, mit deren Hilfe der Autor sowohl nach inhaltlichen als auch unter formalen und erzähltechnischen Gesichtspunkten analysiert, zählen das Streben nach einem unendlichen Ideal, Mannigfaltigkeit des Charakters, Verflechtung zwischen Charakter (Disposition) und Schicksal (äußere Ereignisse)<sup>57</sup> sowie das Verhältnis zwischen Bestimmtheit und Bestimmbarkeit innerhalb eines Charakters. Nach diesem Muster deutet Körner etwa Therese als Beispiel einer Person, die sich durch Einseitigkeit statt Mannigfaltigkeit auszeichnet:

„Hier ist Leben mit Gestalt vereinigt, aber in diesem Leben fehlt eine gewisse Würze. Keine Krämpfe und keine Ueberspannung, aber auch keine Liebe und keine Phantasie.“ (S. 113)<sup>58</sup>

Aurelie hingegen stellt einen Charakter dar, in dem kein harmonisches Gleichgewicht, sondern Leidenschaft dominiert:

„Aurelie giebt ein warnendes Beyspiel, was Leidenschaft und Phantasie für Zerstörung in einem Wesen edler Art anrichtet, wo es an Harmonie der Seele fehlt.“ (S. 112)

Den Hauptfiguren und ihren Dispositionen wird immer wieder der Protagonist gegenübergestellt, so daß Körner nach und nach zu einer umfassenden Charakterisierung Wilhelms gelangt. Er ist nicht nur Hauptperson des Geschehens, sondern auch unter erzähltechnischen Aspekten die zentrale Kraft, die die Einheit des Romans gewährleistet. Wilhelms Werdegang, so meint Körner, dokumentiert die idealtypische Ausbildung eines Individuums durch das Zusammenspiel von persönlicher Anlage und den Gegebenheiten der Außenwelt, moderner gesprochen zwischen 'Ich' und 'Welt'. Als Voraussetzung für ihren Bildungsweg ist die Hauptfigur mit „Geist und Kraft“ ausgestattet, mit praktischem Verstand, aber auch mit dem Streben nach Unendlichkeit, dem Ideal. Wilhelms Seele ist „rein und unschuldig“, er handelt aus Freiwilligkeit edel, ohne durch „einen Gedanken an Pflicht“ (S. 109) dazu veranlaßt zu sein. Wilhelm „gehört zu der Menschenklasse, die in ihrer Welt zu herrschen berufen ist“ (S. 108), er ist mutig, selbständig und handlungs-

---

<sup>57</sup>Körner untersucht die Begriffe 'Schicksal' und 'Charakter' und definiert ihr Zusammenwirken. Mignon und der Harfner stehen für das ausschließliche Wirken des äußeren Schicksals: hier unterwerfen äußere Verhältnisse die Natur der Personen. Körner warnt allerdings vor dem starken Eindruck, den das tragische Geschehen beim Leser hinterläßt; es sollte nur als ein Ereignis innerhalb des großen Zusammenhanges betrachtet werden (vgl. Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre. S. 106f.)

<sup>58</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck des Aufsatzes *Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre* in den Horen 1796.



fähig, zu all dem kommt eine „einnehmende Gestalt, natürlicher Anstand, Wohlklang der Sprache“ (S. 109) hinzu. So ausgerüstet, bewegt sich der Protagonist durch eine Welt, deren Aufgabe einzig in seiner Ausbildung besteht. Sie ist so beschaffen, daß man von ihr „die Bildung nicht eines Künstlers, eines Staatsmanns, eines Gelehrten, eines Mannes von gutem Ton – sondern eines Menschen erwarten konnte“ (ebd.). Sämtliche Ereignisse und Symbole, vor allem aber die weiteren Haupt- und Nebenfiguren<sup>59</sup> werden dem Bildungsgang Wilhelms als notwendige Hilfsmittel funktional zugeordnet.

„Die Gräfinn war ganz dazu geschaffen, das Bestreben zu gefallen bey Meistern zu erregen. [...] Er fühlte sich angezogen durch ihre Freundlichkeit, und entfernt durch die äussern Verhältnisse. Diese gemischte Empfindung spannte alle seine Kräfte.“ (S. 112)

„Das Theater ist die Brücke aus der wirklichen Welt in die ideale. [...] Für ihn [Wilhelm] wurde es eine Schule der Kunst überhaupt; aber er war nicht zum Künstler berufen.“ (S. 111)

Am Ende der vielfältigen Bildungsmühen des Helden steht das konkrete Ideal eines umfassend gebildeten Individuums; ein Ideal, das Wilhelm nach Ansicht Körners tatsächlich erreicht und in seiner Person verwirklicht:

„Das Ziel dieser Ausbildung ist ein vollendetes Gleichgewicht – Harmonie mit Freyheit.“ (S. 108)

### **Bildung zum *honnête homme*?**

Mit seiner emphatischen Interpretation der *Lehrjahre* und des Lebensweges Wilhelms als Beispiel eines gelingenden Bildungsprojekts legt Körner den entscheidenden Grundstein einer Rezeption, die bruchlos bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts fort dauerte: Alle Bestimmungen seiner Rezension laufen auf eine Deutung des Werkes als Bildungsroman hinaus. Das entsprechende Konzept, das erst einige Jahre später die Bezeichnung ‘Bildungs-

---

<sup>59</sup>Hinsichtlich der Figurengestaltung mußte sich Körner zunächst eines Sinnes mit Schiller glauben, der die übrigen Gestalten des Romans wie in einem „Planetensystem“ um Wilhelm herum arrangiert sah, mit den italienischen Figuren als „Kometengestalten“. (Schiller an Goethe, 2.7.1796. NA Bd. 28. S. 235ff.) In einem späteren Brief konkretisiert Schiller seine Ansicht und grenzt sie gegen Körners Überbewertung der Meister-Figur ab: „Wilhelm Meister ist zwar die nothwendigste aber nicht die wichtigste Person; eben das gehört zu den Eigenthümlichkeiten Ihres Romans, daß er keine solche wichtigste Person hat und braucht.“ (Schiller an Goethe, 28.11.1796. NA Bd. 29. S. 16.)

roman' erhielt, verlangt eine nicht irgendwie geartete, sondern am Schluß der Handlung abgeschlossene Bildung. Und für Körner ist das Ergebnis der Lehrjahre Wilhelm Meisters unzweifelhaft die vollendete Bildung des Helden:

„Aber alle diese Anstalten waren zu Meisters Bildung nicht hinlänglich. Was sie vollendete, war ein Kind – ein lieblicher und höchst wahrer Gedanke.“ (S. 114)

Der Kritiker führt in seiner Rezension drei Komponenten zusammen, die in der späteren Definition des literaturtheoretischen Terminus *technicus* konserviert wurden: Bildung als Telos eines Lebensweges, als Weg zum Ziel und schließlich als Prozeß, den der Leser mittels der bildenden Lektüre des Romans durchläuft.<sup>60</sup> Der Schwerpunkt seiner Interpretation liegt auf der ersten Bedeutungsvariante, und von hier aus nimmt die Rezeptionsgeschichte der *Lehrjahre* als Darstellung einer Bildung zur vollendeten Humanität ihren Ausgang.

„Daß ich Dir's mit einem Wort sage: mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht.“<sup>61</sup>

Dieses Credo, das Wilhelm den ökonomischen Ambitionen Werners trotzig entgegenstellt, ermunterte die Rezipienten von Anfang an, mit Körner die *Lehrjahre* als Bildungsroman zu lesen. Der Horen-Kritiker konnte sich ferner auf jene Passage im achten Buch stützen, in der Wilhelms Bildung zwar nicht als vollendet, aber als „geendigt“ bezeichnet wird:

„In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden des Bürgers erworben. Er fühlte es, und seiner Freude konnte nichts gleichen.“<sup>62</sup>

Daß Körner sich gerade auf diese Passage stützt, legt die Vermutung nahe, daß seine Deutung weniger durch ein von der eigenen ästhetischen Position unabhängiges Verstehen des Romans geprägt ist als vielmehr von dem Bedürfnis, das Ideal des vollendet gebildeten Menschen in Goethes Werk nach-

---

<sup>60</sup>Bereits in Karl Morgensterns Definition des Bildungsromans spiegelt sich die Vorstellung, ein Roman wie die *Lehrjahre* bilde den Leser: „Bildungsroman wird er heißen dürfen [...], weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weiterem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert.“ (Über das Wesen des Bildungsromans. S. 13. In: Inländisches Museum. Heft 3, 1820. Bd. 1. Zit. nach Gille: 'Wilhelm Meister' im Urteil der Zeitgenossen. S. 42.)

<sup>61</sup>Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. HA Bd. 7. S. 290

<sup>62</sup>Ebd. S. 502.

zuweisen. Dieses Bedürfnis dokumentiert auch seine konsequente Vernachlässigung jener Aspekte, die im Roman Wilhelms Bildungserfolg eher in Frage stellen. Zum einen wird dem Streben nach Bildung an der zuletzt zitierten Stelle ja lediglich ein Teilerfolg eingeräumt und dieser wenige Absätze später – in für die Erzählbewegung der *Lehrjahre* typischer Weise – ironisch relativiert. Denn Wilhelm muß sich eingestehen, daß „wirklich der Knabe mehr ihn als er den Knaben erziehe“, und bedenkt der Held, „wie wenig er bisher für das Kind getan hatte, wie wenig er zu tun fähig sei, so entstand eine Unruhe in ihm, die sein ganzes Glück aufzuwiegen imstande war“<sup>63</sup>.

Zum anderen erteilt gerade diese Passage dem von Wilhelm anfänglich erstrebten und vor allem im Brief an Werner im fünften Buch formulierten Ziel einer aristokratisch-universalen Selbstbildung, „jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt“<sup>64</sup>, eine Absage und stellt ihm die Verpflichtung auf die Tugenden eines Citoyen entgegen, auf die bürgerlichen Pflichten jenes tätigen Subjekts, das erst im Zusammenspiel mit der Gemeinschaft zum Ideal gelangt. Körner jedoch läßt als Telos der Bildung Wilhelms einzig die harmonische Totalität der Person gelten und nimmt den Vorsatz Wilhelms („ganz wie ich da bin“, „harmonische Ausbildung meiner Natur“) wörtlich, ohne seinen späteren Widerruf zu berücksichtigen. Er ignoriert die Einschränkung des Helden auf eine Existenz im gesellschaftlichen Mikrokosmos Familie, in die Wilhelm am Ende der *Lehrjahre* entlassen wird, und die von der anvisierten Kopie des aristokratisch-repräsentativen Daseins eines *honnête homme* ebenso weit entfernt ist wie von universaler Bildung.

### Schillers Wort aus Körners Mund?

Wilhelm Meister, wie ihn Körners Rezension porträtiert, ist ein Individuum mit höchst lobenswerten Eigenschaften: in seinem Charakter dominiert freiwillige Harmonie, gleichgewichtiges Verhältnis von Bestimmung und Bestimmbarkeit, sein Handeln prägt Edelmüt ohne Verpflichtung. Es ist nicht zu übersehen: Körner gewinnt seine Einsichten nicht aus der Analyse der Figur, sondern paßt umgekehrt seine Skizze des Helden einem vorhandenen System anthropologischer und ästhetischer Kriterien an.

Die Rezeptionsgeschichte hat kurioserweise die Ergebnisse der Beurteilung nach derartigen Gesichtspunkten stets als Errungenschaft Schillers in-

---

<sup>63</sup>Ebd. S. 503.

<sup>64</sup>Ebd. S. 291.

terpretiert. Das könnte den Schluß nahelegen – und so hat die Forschung Körners Deutung auch beurteilt<sup>65</sup> –, Körner habe hier, gewissermaßen als Stellvertreter Schillers, dessen Ideen auf den Roman Goethes appliziert. Diese Interpretation verfehlt den Zusammenhang zwischen Körners und Schillers Positionen jedoch völlig: Körner versammelt hier zwar sämtliche anthropologischen Bestimmungen der schönen Humanität, wie Schiller sie etwa in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* oder präziser in *Anmut und Würde* formuliert hatte. Diese hatte er jedoch als Schillers Hauptgesprächspartner selbst mitentwickelt. Körner durfte sich daher – und Schillers Reaktionen geben ihm darin recht – als geistiger Miteigner an jenen Begriffen und Konzepten betrachten und sie als Analyseketegorien einsetzen, ohne damit zu ‘schillerisieren’.

Noch wichtiger ist, daß Schillers und Körners Interpretationen der *Lehrjahre* ganz und gar nicht übereinstimmen, wie die Forschung suggeriert, sondern vielmehr in erheblichem Maße differieren: So hatte Schiller im Briefwechsel mit Goethe die Erziehung Wilhelms zum ästhetischen Menschen zwar als leitende Idee des Romans analysiert, nachdrücklich aber ihre stärkere Profilierung durch Goethe gefordert. Schiller analogisierte das Substrat seiner eigenen philosophischen Anthropologie mit dem Bildungsziel Wilhelm Meisters. Und da er bemerkte, daß Wilhelm am Ende des achten Buches keineswegs zum idealen Zustand vollkommener Freiheit und Bildung gelangte, unterbreitete er Goethe eine Reihe von Vorschlägen, wie der „philosophische Begriff“ klarer herausgearbeitet werden könne. Goethe bemühte sich bekanntlich, Schillers Anforderungen zu genügen, bis er schließlich die Diskussion abbrach und erstmals eine mögliche Fortsetzung des Romans andeutet.<sup>66</sup> Körner dagegen, der im Verbund mit Schiller das Konzept der Schönheit als Freiheit in der Erscheinung mitentwickelt hatte und

---

<sup>65</sup>Vgl. z.B. Gille (‘Wilhelm Meister’ im Urteil der Zeitgenossen. S. 35f.) oder Engel (Der Roman der Goethezeit).

<sup>66</sup>Zu den Monita, die Goethe letztendlich nicht berücksichtigen wollte und konnte, gehörte Schillers Forderung nach einer klar erkennbaren philosophischen Leitidee. Zunächst war er auf Schillers Anregungen eingegangen; als er bemerkte, daß ihm die Anreicherung mit philosophischen Ideen nicht gelingen wollte, wandte sich Goethe mit der kuriosen Bitte an den Freund, „mit einigen kecken Pinselstrichen das noch selbst hinzuzufügen, was ich, durch die sonderbarste Naturnotwendigkeit gebunden, nicht auszusprechen vermag.“ (Goethe an Schiller, 9.7.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 231; dieser Brief ist nicht in der NA abgedruckt.) – Auf Schillers beharrliche Kritik reagiert er schließlich unmutig: „Fast möchte ich das Werk zum Drucke schicken, ohne es Ihnen weiter zu zeigen. Es liegt in der Verschiedenheit unserer Naturen, daß es Ihre Forderungen niemals ganz befriedigen kann [...]“ (Goethe an Schiller, 10.8.1796. NA Bd. 36, I. S. 300.) Vgl. hierzu auch Borchmeyer: Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung.

die Einwände des Freundes gegen Goethes Darstellung kannte, schneidet seine Interpretation auf eine Deutung der *Lehrjahre* als Einlösung des gemeinsamen Konzepts der humanitätsphilosophischen Bildung zu: Sie ist die übergeordnete Idee, der alle Phänomene des Romans subordiniert und im Zweifelsfall geopfert werden.

Zu unterschiedlichen Einschätzungen kommen Körner und Schiller auch hinsichtlich der Idee der „schönen Seele“, wie Schiller sie in *Anmut und Würde* skizziert hatte:

„In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung.“<sup>67</sup>

Körner unterwirft alle Elemente des Romans seinem Zweck, Wilhelm selbst als Personifizierung der rein ästhetischen Natur der „schönen Seele“ zu emanzipieren. Das übrige Personal wird als defizitär, als das Ideal der schönen Seele lediglich in nuancierten Abstufungen erfüllend eingeordnet, in dem entweder das Sinnliche oder die Vernunft, entweder Neigung oder Pflicht überwiegt. So gibt Aurelie „ein warnendes Beyspiel, was Leidenschaft und Phantasie für Zerstörung in einem Wesen edler Art anrichtet, wo es an Harmonie in der Seele fehlt“ (S. 112). Die Stiftsdame ist der schönen Humanität fern, weil sie durch „Abgeschiedenheit von der sinnlichen Welt“ (ebd.) ebenfalls einseitig, eben nicht in Harmonie aller Kräfte lebt. Selbst Natalie bleibt das Prädikat der schönen Seele verwehrt, nur Wilhelm erscheint Körner als die erforderliche „mittlere Natur“.<sup>68</sup> Schiller dagegen hatte zwar Wilhelms Bildungserfolg mit Vokabeln derselben Provenienz umschrieben, aber von Goethe gefordert, er möge die Hauptfigur so konturieren, daß sie „Bestimmtheit erlangt, ohne die schöne Bestimmbarkeit zu verlieren, daß er sich begrenzen lernt, aber in dieser Begrenzung selbst, durch die Form, wieder den Durchgang zum Unendlichen findet“<sup>69</sup>. Sein Konzept des ästhetischen Menschen übertrug er in einer geradezu reflexhaf-

---

<sup>67</sup>Friedrich Schiller: Ueber Anmuth und Würde. NA Bd. 20. S. 288.

<sup>68</sup>In einem Brief an Schiller bezeichnete Körner den Helden sogar als Hermaphrodit und bezog sich damit auf die Theorie, Erhabenheit über geschlechtsspezifische Bedingtheiten sei ein Kriterium reiner Humanität: „Männlichkeit und Weiblichkeit erscheinen in ihren bedeutendsten Gattungen, und zwischen beyden sehen wir Meister, als eine mittlere Natur – eine Art Hermaphrodit.“ (Körner an Schiller, 28.10.1796. NA Bd. 36, I. S. 356.) Körner entnahm diesen Gedanken offensichtlich der 1795 in den Horen publizierte Schrift *Ueber die männliche und weibliche Form*, in der Wilhelm von Humboldt das Ideal des schönen Menschen als „Gestalt eines [...] reinen, über alle Geschlechtseigenthümlichkeit erhabenen Wesens“ (Die Horen. 3. Stück, 1795. S. 101) charakterisiert hatte.

<sup>69</sup>Schiller an Goethe, 8.7.1796. NA Bd. 28. S. 254.

ten Analogisierung auf Goethes Romanhelden, der unter diesem Gesichtspunkt Schillers Anforderungen nicht genügen konnte. Ganz anders Körner: er las den Roman, so wie er schließlich zu Schillers Bedauern stehen blieb, als vollkommene ästhetische Darstellung der Leitidee des zur schönen Harmonie gebildeten Menschen – Wilhelm.

Die unterschiedlichen Positionen, die Körner und Schiller gegenüber den *Lehrjahren* beziehen, erschließen sich nicht erst einer vergleichenden Analyse, vielmehr waren sich beide der erheblichen Differenz ihrer Standpunkte bewußt. So kritisierte Schiller, daß Körner „diesen Character zu sehr als den eigentlichen Held des Romans betrachtet“<sup>70</sup> habe. Er überlegte sogar, wie Körner überhaupt zu einer derartigen Deutung gelangen konnte, und gab in seinem kommentierenden Schreiben an Goethe die Erklärung: „das alte Herkommen, in jedem Roman pp einen Helden haben zu müssen, [habe] ihn verführt“<sup>71</sup>, seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf Wilhelms Bildungsweg zu richten. Schiller maß der Figur eine andere Rolle zu:

„An ihm und um ihn geschieht alles, aber nicht eigentlich seinetwegen; eben weil die Dinge um ihn her die Energien, er aber die Bildsamkeit darstellt und ausdrückt, so muß er ein ganz ander Verhältniß zu den Mitcharacteren haben, als der Held in andern Romanen hat.“<sup>72</sup>

Worauf sich Schiller bezieht, wenn er meint, Körner habe sich bei seiner Analyse fälschlich an der Komposition herkömmlicher Romane orientiert, ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich – auf der Suche nach historisch älteren Romanen, die entsprechende Deutungsmuster hätten bereitstellen können, wird man in Deutschland, abgesehen von Wielands *Agathon* und Moritz' *Anton Reiser*<sup>73</sup>, kaum fündig werden.<sup>74</sup> Die Gattung selbst gehörte im 18. Jahrhundert nicht zum Kanon 'klassischer' Formen; sie wurde innerhalb des theoretischen Schrifttums zwar berücksichtigt, die poetischen Beiträge zur Gattung Roman verfügten jedoch über eine äußerst schwache Reputation.

---

<sup>70</sup>Schiller an Goethe, 28.11.1796. NA Bd. 29. S. 15.

<sup>71</sup>Ebd. S. 15f.

<sup>72</sup>Ebd. S. 16

<sup>73</sup>Vgl. Hans Jürgen Schings: *Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman*. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: *Goethe im Kontext. Ein Symposium*. Tübingen 1984. S. 43-68.

<sup>74</sup>Möglicherweise dachte Schiller dabei an Werke nicht-deutschsprachiger Autoren. Dabei kommen die empfindsamen Romane Richardsons ebenso in Frage wie jene Sternes und Fieldings.

In den siebziger Jahren hatte sich Friedrich von Blanckenburg in seinem *Versuch über den Roman* bemüht<sup>75</sup>, die Möglichkeiten und die potentielle ästhetische Bedeutung dieser literarischen Form zu skizzieren.<sup>76</sup> In der Mitte der neunziger Jahre stand nun Blanckenburgs ganz im Geist der Aufklärung stehende Theorie nicht mehr auf dem Lektüreplan der literarisch interessierten Welt. Einhergehend mit dem Mißtrauen, das der Gattung entgegenschlug, sank auch der Stern seiner Abhandlung. Dennoch galt Blanckenburg als renommierter Autor und Herausgeber<sup>77</sup>, der von Schiller zur Mitarbeit an den *Horen* eingeladen wurde<sup>78</sup>. Seine Schrift war lange Zeit die einzige Stimme, die sich zur Verteidigung der Gattung Roman erhob. Auch Körner dürfte den *Versuch über den Roman* mit Sicherheit gekannt haben. Seine Interpretation der *Lehrjahre* weist so erhebliche Ähnlichkeiten zu Blanckenburgs Arbeit auf, daß sie als praktische Anwendung der Theorie gelesen werden kann.

In der aufklärerisch-pädagogisch motivierten, gleichsam als Anleitung zum Verfassen guter Romane konzipierten Schrift stellt Blanckenburg den perspektivischen Blick auf eine einzelne Person in den Mittelpunkt seiner Romanauffassung. Darüber hinaus fordert er als adäquates Sujet die Darstellung eines inneren Werdeganges 'wirklicher' Menschen<sup>79</sup>, die „Vollendung eines Charakters“<sup>80</sup>, seine „Ausbildung, die Formung des Charakters auf

---

<sup>75</sup>Friedrich von Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. Leipzig und Liegnitz 1774. Faksimiledruck mit einem Nachwort hrsg. von Eberhard Lämmert: Stuttgart 1965. – Gille hat Körners Übereinstimmung mit Blanckenburg als erster nachgewiesen; Engel folgt Gille darin, ohne über dessen Ergebnisse hinauszugreifen (vgl. *Der Roman der Goethezeit*).

<sup>76</sup>Mit der Romanproduktion der Zeit hatte Blanckenburgs Theorie allerdings kaum Ähnlichkeit, genau genommen gab es nur einen einzigen Roman, der seinen Anforderungen an die Gattung gerecht wurde und auf den er sich entsprechend ausgiebig berief: Wielands *Agathon*. Blanckenburgs Arbeit erscheint ohnehin in erster Linie als Interpretation des *Agathon*, als Versuch, diesen Roman als mustergültig und verbindlich zu kanonisieren. Gerade Sternes *Tristram Shandy*, auf den sich Blanckenburg in einigen Detailfragen ebenfalls beruft, hätte gleich mehrere Säulen seiner Theorie ins Wanken bringen können.

<sup>77</sup>Blanckenburg gab Sulzers *Vermischte philosophische Schriften* (Leipzig 1773-1781) heraus. Außerdem veröffentlichte er *Literarische Zusätze zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (Leipzig 1796-1798).

<sup>78</sup>Schiller berichtete Körner am 12.6.1794 von dieser Einladung (vgl. NA Bd. 27. S. 10f.). Daß dieser weder mit Verwunderung noch mit Nachfragen reagierte, spricht dafür, daß er mit der Arbeit Blanckenburgs vertraut war.

<sup>79</sup>Vgl. Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. S. 257ff.

<sup>80</sup>„Wie muß also der Romandichter seine Gegebenheiten und Charaktere ordnen [...]? [...] Jeder Roman ist eine Masse von Begebenheiten und Personen. In einem solchen Werk kann entweder eine Person oder eine Begebenheit das Hauptwerk seyn. Das Ende nämlich, der Ausgang eines Werks kann die Vollendung einer Begebenheit, so daß wir uns dabey beruhigen können, oder die Vollendung eines Charakters seyn, so daß dieser im

eine gewisse Art“<sup>81</sup>. Seine Romantheorie ist konsequent funktional ausgerichtet, insofern sie Nebenfiguren, Handlung und alle übrigen Elemente als Spiegelungen oder Komplemente dem Entwicklungsgang der Hauptperson zuordnet – ein Verfahren, dessen sich Körner in seiner Rezension ebenfalls bediente, auch er versuchte, sämtliche Romandetails als Agentia des Bildungsplans zu funktionalisieren. Bemerkenswerterweise teilen Körner und Blanckenburg ferner die mangelnde Einsicht in die ironische Erzählweise ihres jeweiligen Analysegegenstandes: Blanckenburg hatte bei der detaillierten Untersuchung seines Kronzeugentextes der Ironie, mit der Wieland die Bildungsgeschichte Agathons arrangiert, keinerlei Beachtung geschenkt, und Körner folgt ihm darin, insofern er die ironische Darstellungsweise Goethes vollkommen ausblendet. Und noch eine Parallele ist augenfällig: Blanckenburg führte eine kategoriale Trennung zwischen Epos und Roman durch, in deren Zusammenhang er als Sujet des Epos den im sozial-politischen Kontext agierenden Bürger definierte. Der Roman hingegen habe nur den Menschen in seiner bloßen Menschheit mit seinen inneren Empfindungen und Handlungen darzustellen. Körners Analyse, die Wilhelms schließliche Existenz als tätiger Citoyen in einem konkreten sozialen Umfeld ignorierte und seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf den inneren Werdegang Wilhelms konzentrierte, gelangt mit Blanckenburgs Bestimmung des gelungenen Romans vollständig zur Deckung. Blanckenburgs *Versuch über den Roman* dürfte, neben der Anthropologie Schillers, Körners wichtigste Inspirationsquelle gewesen sein.

### Körner und die Folgen

Es wurde gezeigt, daß die Positionen Körners und Schillers keineswegs übereinstimmen. Wie bedeutsam diese bis heute kaum beachtete Differenz tatsächlich ist, erschließt sich unmittelbar, wenn man die Wirkungsgeschichte der Körnerschen Rezension betrachtet.

Einer der wirkungsmächtigsten Topoi der *Lehrjahre*-Rezeption beruht auf Körners Deutung, in Goethes Roman sei das Modell einer vollendeten

---

Laufe des Werks entstandene und ausgebildete Charakter jetzt so weit ist, als er der Absicht des Dichters zufolge seyn soll, und wir nun nichts mehr wissen dürfen, um uns zu befriedigen.“ (Blanckenburg: *Versuch über den Roman*. S. 254.) Etwas später heißt es, der Dichter, respektive der Romanautor, solle bei „seinen Lesern Empfindungen und Vorstellungen erzeugen, die die Vervollkommnung des Menschen und seine Bestimmung befördern können“ (ebd. S. 289).

<sup>81</sup>Ebd. S. 321.



harmonisch-universalen Bildungsgeschichte literarisiert. Schiller hatte dagegen moniert, daß Goethes Roman dieses Ziel gerade nicht erreiche, und daher entsprechende Nachbesserungen gefordert. Inwieweit Schillers Angebot, Körners Aufsatz in den *Horen* abzudrucken und damit als die repräsentative Rezension aus den eigenen Reihen zu veröffentlichen, als stillschweigende Zustimmung zu Körners These aufzufassen ist, muß offen bleiben. Die Rezeptionsgeschichte jedenfalls ist, und darauf wurde bislang nie hingewiesen, uneingeschränkt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Körner und eben nicht Schiller gefolgt.

Bereits der Literaturprofessor Karl Morgenstern, der in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften* eine positive Rezension der *Lehrjahre* veröffentlichte und darin im Jahre 1803 als erster den Begriff Bildungsroman verwendet, schreibt ganz im Sinne Körners:

„Bildungsroman wird er [Wilhelm Meister] heißen dürfen [...] wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt [...].“<sup>82</sup>

In seinem Aufsatz *Über das Wesen des Bildungsromans* stützt sich Morgenstern dann ausdrücklich auf Körner.<sup>83</sup> In der frühen literaturhistorischen Forschung, namentlich bei Wilhelm Dilthey, wird der Begriff des Bildungsromans bereits völlig selbstverständlich auf die *Lehrjahre* appliziert.<sup>84</sup> Er hält sich in der Forschung lange Zeit unangefochten, und noch heute gilt Goethes Roman vielen literaturgeschichtlichen Standardwerken als Bildungsroman par excellence.

Bis Mitte des 20. Jahrhundert kreist die Arbeit der Philologen um diesen einen Aspekt der *Lehrjahre*-Interpretation. Sämtliche Untersuchungen bis etwa Mitte der fünfziger Jahre behaupten das Gelingen der ganzheitlichen, klassisch-humanistischen Ausbildung Wilhelms:

---

<sup>82</sup>Vgl. Morgenstern: *Über das Wesen des Bildungsromans*. S. 13. – Fritz Martini hat nachgewiesen, daß Morgenstern den Begriff bereits in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende benutzt, ohne allerdings den Bezug auf Körner zu erkennen (*Der Bildungsroman*. S. 44f.). Darauf hat erst Gille hingewiesen. (*‘Wilhelm Meister’ im Urteil der Zeitgenossen*. S. 42).

<sup>83</sup>Vgl. Morgenstern: *Über das Wesen des Bildungsromans*. S. 17ff.

<sup>84</sup>Wilhelm Dilthey führte aus, Wilhelm – und in dessen Nachfolge die Helden der romantischen Romane – stelle den Jüngling dar, der „in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird“ (*Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze. 5. Aufl., Berlin 1916. [1905]. S. 393f.).

„In der Vereinigung mit Natalien, im Bündnis mit ihrem Bruder und seinen Freunden gewinnt Wilhelms Streben nach harmonischer Ausbildung seiner Natur seine Verwirklichung, schließt sich die unübersehbare Mannigfaltigkeit des Lebens, durch das sein Weg führte, zur gestaltenden Einheit zusammen.“<sup>85</sup>

Erst im Verlauf der fünfziger Jahre kommen Zweifel an der Kanonisierung als Bildungsroman auf; Kurt May stellt 1957 die These auf, Wilhelms Bemühungen zielten „auf eine Bildung nicht mehr in dem idealisch umfassenden Sinn, sondern auf eine solche im eingengten, bis zur neuen Einseitigkeit eingeschränkten, aber konkreteren Sinn. Einschränkung und Entsagung ist nunmehr eingezogen in seinen geistigen Haushalt.“<sup>86</sup> Ähnlich argumentieren Karl Schlechta, Hans Eichner und nicht zuletzt Dieter Borchmeyer.<sup>87</sup>

### **Humboldts Kritik an Körner – und an den *Lehrjahren***

Mit dieser Wendung der Diskussion im 20. Jahrhundert läßt sich der Bogen zurück zur frühen Rezeptionsgeschichte schlagen, denn die Einsicht, die Kurt May als Innovation präsentiert, hatte Wilhelm von Humboldt bereits hundertfünfzig Jahre früher gewonnen: Die Geschichte des Helden müsse dann als unvollendet gelten,

---

<sup>85</sup>Melitta Gerhard: Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister. Halle 1926. S. 142. – Die ältere Forschung tradiert die Deutung der *Lehrjahre* als Bildungsprojekt. Im selben Sinne auch Max Wundt (Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. Berlin und Leipzig 1913), Heinrich Borchardt (Der Roman der Goethe-Zeit. Urach und Stuttgart 1949), Karl Viëtor (Goethe, Dichtung, Wissenschaft und Weltbild. Bern 1949) und schließlich Erich Trunz im Kommentar zur Hamburger Ausgabe: „Die Lehrjahre sind die Dichtung der Wechselwirkung von Ich und Welt unter dem Gesichtspunkt der Ausbildung. [...] Alles was Wilhelm begegnet, wirkt auf ihn als Bildungsmoment.“ (HA Bd. 7. S. 693.)

<sup>86</sup>Kurt May: 'Wilhelm Meisters Lehrjahre', ein Bildungsroman? S. 31 In: DVjs 31, 1957. S. 1-37. – Mit diesem Aufsatz beginnt fast eine neue Zeitrechnung in der *Lehrjahre*-Forschung. In seiner Nachfolge ist der Roman nicht mehr als Einlösung des Konzepts klassischer Humanitätsbildung gelesen worden.

<sup>87</sup>Karl Schlechta: Wilhelm Meister. Frankfurt a.M. 1953. – Hans Eichner: Zur Deutung von Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1966. S. 165-196. Eichner stellt sich nachdrücklich gegen jede Deutung, die Goethes Roman in den Dienst einer einzigen Idee stellen will (vgl. ebd. S. 176). – Dieter Borchmeyer konzentriert sich allerdings nach wie vor auf die Frage nach dem Wesen der Bildung, die Wilhelm erfährt. Er führt aus, Wilhelms Erziehung durch die rationalistisch geprägte Turmgemeinschaft führe zu einem „Verzicht auf das humanistische Ganzheitsideal“, den Wilhelm als Preis für seine glückhafte Existenz als Bürger und Familienvater leisten muß (Die Weimarer Klassik. Eine Einführung. 2 Bde. Königstein/Ts. 1980. Bd. 2. S. 244).

„wenn Meisters Lehrjahre Meisters völlige Ausbildung, Erziehung heißen sollte. Die wahren Lehrjahre sind nun geendigt, der Meister [...] hat nun begriffen, daß man, um etwas zu haben, eins ergreifen und das andere dem aufopfern muß.“<sup>88</sup>

Genau der Aspekt der Analyse Körners, der wegweisend für die Rezeptionsgeschichte der *Lehrjahre* wurde – jene auf das Ziel der Individualbildung verpflichtete Lesart –, war es also, der bei Wilhelm von Humboldt auf schärfste Kritik stieß. Er äußerte in seinem eigenen ausführlichen *Lehrjahre*-Kommentar massive Bedenken gegen Körners Interpretation, besonders gegen die Funktionalisierung der Nebenfiguren und die Behauptung einer gelungenen Bildung. In eben dem Maße, in welchem Körner den Helden heroisiert, diskreditiert ihn Humboldt als Schwächling, als willenlos von den Einflüssen der Außenwelt hin- und hergeworfenes Objekt seiner Beziehungen. Als Hauptmerkmale seines Charakters benennt Humboldt eben nicht schöne Harmonie, sondern

„seine durchgängige Bestimmbarkeit, ohne fast alle wirkliche Bestimmung, sein beständiges Streben nach allen Seiten hin, ohne entschiedene natürliche Kraft nach einer, seine unaufhörliche Neigung zum Räsonnieren, und seine Lauigkeit, wenn ich nicht Kälte sagen soll, der Empfindung, ohne die sein Betragen nach Mariannens und Mignons Tode nicht begreiflich sein würden“<sup>89</sup>.

Am Ende des Romans hat Wilhelm keine vollständige Bildung erzielt, aber die ‘Kunst des Lebens’ erlernt, denn, so führt Humboldt in seiner Kritik aus, Wilhelm hat begriffen, „daß man, um etwas zu haben, eins ergreifen und das andere dem aufopfern muß“. Deutlich erkennbar trägt auch Humboldts *Lehrjahre*-Kritik pragmatische Züge: seine eigene Bildungskonzeption soll mit Hilfe der Meister-Figur bestätigt werden. Dies wird nicht auf den ersten Blick ersichtlich, denn auch Humboldt hatte die von Körner vertretene prominente Idee der Individualbildung und Vervollkommnung in verschiedenen Aufsätzen vorgetragen. Sein Bildungskonzept allerdings ist keineswegs konsistent, führte er doch an anderer Stelle davon abweichend aus, daß er sich das „Ideal der Menschheit“ nicht von einzelnen Individuen, sondern von einer Totalität der Menschen erhoffe: „Denn nur gesellschaftlich kann die Menschheit ihren höchsten Gipfel erreichen.“<sup>90</sup> Spezialisierung und Verein-

---

<sup>88</sup>Humboldt an Goethe, 24.11.1796. HA Briefe an Goethe. Bd. 1. S. 259.

<sup>89</sup>Ebd. S. 258.

<sup>90</sup>Wilhelm von Humboldt: Plan einer vergleichenden Anthropologie (1795). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 1. S. 379.

zelung sind zwar dem Individuum abträglich, in der sozialen Verbindung aller läßt sich das menschliche Ideal dennoch vollständig abbilden. Das Ideal der Menschheit, so legte Humboldt im *Plan einer vergleichenden Anthropologie* dar, könne „nie anders als in der Totalität der Individuen erscheinen“<sup>91</sup>. Eben diese Betonung des Sozialen konnte Humboldt im zweiten, dem Leben gewidmeten Teil des an Wilhelm adressierten Lehrbriefes wiederfinden:

„Nur alle Menschen zusammen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. [...] alles das und weit mehr liegt im Menschen und muß ausgebildet werden; aber nicht in einem, sondern in vielen. Jede Anlage ist wichtig, und sie muß entwickelt werden. Wenn einer nur das Schöne, der andere nur das Nützliche befördert, so machen beide zusammen erst einen Menschen aus. [...] Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst eine Begrenzung bestimmt.“<sup>92</sup>

Jarnos Vortrag korrespondiert nicht nur mit Humboldts Visionen, sondern weist auf Goethes spätere Position voraus: in einem Gespräch mit Eckermann am 20. April 1825 über die *Lehrjahre* formulierte Goethe noch unsicher,

„daß die gemeinsame Ausbildung menschlicher Kräfte zu wünschen und auch das Vorzüglichste sei. Der Mensch aber ist dazu nicht geboren, jeder muß sich eigentlich als ein besonderes Wesen bilden, aber den Begriff zu erlangen suchen, was alle zusammen sind.“<sup>93</sup>

In *Dichtung und Wahrheit* schließlich findet sich im selben Zusammenhang die nahezu wörtlich an Humboldt anschließende These, „daß die Menschheit zusammen erst der wahre Mensch ist“<sup>94</sup>. Wilhelms Ankunft in der sozialen Gemeinschaft der Familie weist bereits vorsichtig in diese Richtung. Modellhaft realisiert Goethe diese Utopie, die von der Turmgesellschaft noch als im Unendlichen liegendes Ziel einer idealen Gesellschaft entworfen wird, in den *Wanderjahren*: das Streben nach individueller Vervollkommenheit besitzt in der Gemeinschaft der „Entsagenden“ keine Bedeutung mehr. Das dürfte zugleich der Grund sein, warum Körner, der am aristokratisch-

---

<sup>91</sup>Ebd. – Humboldt räumt an dieser Stelle der Individualbildung durchaus ihr Recht ein, allerdings als Vorstufe zum eigentlichen, nur gesellschaftlich zu erreichenden Ideal.

<sup>92</sup>Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. HA Bd. 7. S. 552f.

<sup>93</sup>Eintragung vom 20.4.1825. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. S. 133.

<sup>94</sup>Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. HA Bd. 9. S. 387.

ästhetischen Totalitätsideal festhielt, dem späteren Roman wesentlich kritischer gegenüberstand als den *Lehrjahren*.

### Friedrich Schlegels *Lehrjahre*-Kritik

Die Analyse der Positionen Körners, Schillers und Humboldts hat eine ganze Reihe von Differenzen zutage gefördert. Vereint zeigen sich die Autoren lediglich in der Auffassung, wesentlich sei die philosophische Leitidee, die in der Person Wilhelms und seiner Geschichte realisiert, beziehungsweise – folgt man Schiller – nicht hinreichend realisiert werde. Mögen diese Unterschiede innerhalb des ‘klassischen Zirkels’ überraschen, so war aus dem Kreis der Athenaeum-Autoren von vornherein mit einer anderen Deutung des Romans und mit heftigen Angriffen gegen Körner zu rechnen, dem – trotz seiner protegierenden Bemühungen um Friedrich Schlegel<sup>95</sup> – als Verbündetem Schillers die Skepsis der Schlegel-Brüder entgegenschlug. Nie hat die germanistische Forschung diese beiden Deutungen direkt nebeneinander gelegt. Wenn die Interpretationen Körners und Schlegels innerhalb der Forschung erwähnt wurden, so stets mit der Implikation, sie markierten die äußeren Begrenzungspunkte der zeitgenössischen *Lehrjahre*-Rezeption. So wurde völlig übersehen, daß Schlegels Position in Wirklichkeit einige verblüffende Parallelen zu Körners Analyse aufweist.

Friedrich Schlegel, selbst glühender Verehrer des Weimarer Dichters<sup>96</sup>, besprach zunächst die Horen-Ausgabe, in der Körners Rezension erschienen war, und formulierte bereits an dieser Stelle massive Bedenken gegen Körners Interpretation. Erst auffallend spät, im Jahr 1798 – also zu einem Zeitpunkt, da die öffentliche Auseinandersetzung um die *Lehrjahre* deutlich abgekühlt war –, publizierte er selbst eine ausführliche Kritik des Goethe-Romans im Athenaeum, die keine Rezension im eigentlichen Sinn, sondern

---

<sup>95</sup>Vor allem in den letzten Monaten des Jahres 1794 setzte sich Körner bei Schiller massiv für Friedrich Schlegel ein, legte ihm verschiedene Aufsätze von ihm ans Herz und bat ihn, diese entweder in der *Thalia* oder in einer anderen Zeitschrift unterzubringen (vgl. u.a. Körner an Schiller, 28.10.1794. NA Bd. 35. S. 80). Bereits am 20.12.1793 hatte Körner ihn gebeten, nach einer Hofmeisterstelle für Schlegel Ausschau zu halten (vgl. NA Bd. 34, I. S. 344).

<sup>96</sup>Zum Verhältnis Goethe und Friedrich Schlegel vergleiche Ernst Behler: Die Wirkung Goethes und Schillers auf die Brüder Schlegel. In: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers [Hrsg.]: *Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik*. Stuttgart 1984. S. 559-583.

eher eine umfangreiche Abhandlung anlässlich der *Lehrjahre* darstellt.<sup>97</sup> Mit seinem Aufsatz beginnt eine neue Phase der Rezeptionsgeschichte, in deren Nachfolge die Wirkungsgeschichte des Romans untrennbar mit jener der Romantiker Schlegel und Novalis verwoben wurde.

An dieser Stelle sollen Schlegels Argumente nicht diskutiert, sondern nur die Aspekte seines Aufsatzes markiert werden, die unmittelbar an Körners Deutung – sei es in dezidiert abkehrender oder in Übereinstimmung mit ihr – anknüpfen. Schlegel brachte schon in seiner Hören-Rezension scharfe Kritik an der „Linnéisierenden Zerlegung des Ganzen“<sup>98</sup> vor und verwahrte sich zugleich gegen Körners Meinung, man könne nur begrenzt Einblick in die Werkstatt des Künstlers nehmen. Körner hatte ausgeführt:

„Bey Betrachtung eines Kunstwerks, wie dieses, giebt es einen gewissen Punkt, bis wie weit man dem Künstler nachspüren und sich von seinem Verfahren Rechenschaft geben kann – aber weiter hinaus entzieht er sich unsern Blicken, so gern wir ihm auch ins innere Heiligthum folgen möchten.“ (S. 116)

Schlegels Anliegen hingegen besteht gerade darin, den Spuren des „durch das Werk sichtbaren Dichtergeist[es]“<sup>99</sup> nachzugehen, das Vorgehen des Dichters respektive Erzählers<sup>100</sup> detailliert zu analysieren. Er wolle wie jeder Leser

„untersuchen, wie die Schichten im Innern aufeinanderliegen, und aus welchen Erdarten sie zusammengesetzt sind; er möchte immer tiefer dringen, bis in den Mittelpunkt wo möglich, und möchte wissen, wie das Ganze konstruiert ist. So mögen wir uns gern dem Zauber des Dichters entreißen, nachdem wir uns gutwillig haben von ihm fesseln

---

<sup>97</sup>Beschäftigt hatte ihn Goethes Roman bereits wesentlich früher, so daß auch er zum Kreis der Erstleser gezählt werden kann. Das früheste Zeugnis seiner Beschäftigung mit Goethes Roman entstammt einem Brief vom 16.6.1795 (vgl. Schlegel: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, S. 222). Schlegels Aufsatz erschien 1798 im zweiten Stück des *Athenaeum* mit dem Hinweis „Die Fortsetzung folgt“. Diese erfolgt nach Schlegels eigenem Bekunden in den Vorlesungen *Versuch über den verschiedenen Styl in Goethes früheren und späteren Werken*, die in das *Gespräch über Poesie* eingearbeitet wurden. Dieser Text wurde 1800 im dritten Band des *Athenaeum* abgedruckt.

<sup>98</sup>Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe seiner Schriften. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eicher. 35 Bde. Paderborn, München, Wien und Zürich 1958ff. [Im folgenden kurz FSKA.] Bd. 2. S. 46.

<sup>99</sup>FSKA Bd. 2. S. 128.

<sup>100</sup>Schlegel unterscheidet ebensowenig wie andere Kritiker der Goethe-Zeit zwischen Autor und Erzähler.

lassen, mögen am liebsten dem nachspähn, was er unserm Blick entziehen oder doch nicht zuerst zeigen wollte [...].“<sup>101</sup>

Allerdings darf über dieser harschen Kritik nicht übersehen werden, daß Schlegel an Körner in einem persönlichen Brief schrieb:

„Ich habe mich neulich sehr nützlich und angenehm mit Ihnen in den Horen unterhalten. Könnte es doch auch einmahl wieder mündlich geschehen! Mein Bruder und alle Kunstverständigen sind sehr erbaut von Ihrer Beurth.[eilung] des Meisters; am meisten aber Goethe selbst [...].“<sup>102</sup>

Tatsächlich war Schlegel der erste unter den zahlreichen *Lehrjahre*-Kritikern, der eine ausführliche Analyse der Romanstruktur vornahm. Mit dem philosophischen Gehalt, den Körner in der Bildungsidee zu erkennen glaubte, beschäftigte sich Schlegel nur oberflächlich und skizzierte ihn mit der Formel „Lehrjahre der Lebenskunst“<sup>103</sup> eher nebulös. Aber gerade weil er seinen Blick nicht durch die Suche nach einer leitenden philosophischen Idee trübte, konnte er Einsicht in einen wesentlichen Aspekt der Erzählstruktur gewinnen: Schlegel wies als erster auf die ironisch-distanzierte Haltung des Erzählers hin und erkannte die elementare strukturelle Bedeutung „der Ironie, die über dem Ganzen schwebt“<sup>104</sup>.

Die Fixierung jener ironischen Perspektive, aus der Wilhelms Werdegang dargestellt wird, hat erhebliche Konsequenzen für die Auffassung der *Lehrjahre*, wird dadurch doch die Bedeutung des ‘Helden’ Wilhelm stark beeinflusst. Schlegel behauptete erstmals, man könne das Werk nicht wie Körner lesen

„als einen Roman, wo Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck sind. Denn dieses schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen kann, nach einem aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Foderungen zusammengesetzten und entstandnen Gattungsbegriff beurteilen;

---

<sup>101</sup>FSKA Bd. 2. S. 131.

<sup>102</sup>Friedrich Schlegel an Körner, 30.1.1797. Schlegel: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. S. 11f.

<sup>103</sup>Ebd. S. 136.

<sup>104</sup>Ebd. S. 137. – Schlegel warnte die Leser dennoch ausdrücklich, man lasse sich dadurch, „daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten, so leicht und launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sei ihm nicht der heiligste Ernst“. (Ebd. S. 133.)

das ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen  
und in sein Schächtelchen packen will.“<sup>105</sup>

Damit deutet Schlegel Goethes Roman als einen Neuanfang in der Geschichte der Gattung, der nur mit Hilfe einer ebenfalls neuen Theorie zu erfassen sei. Hier wird deutlich, daß Schlegel seine Abhandlung in nicht minder pragmatischer Absicht verfaßte als Körner: dieser hatte nicht nur eine Rezension beabsichtigt, sondern eine für den Weimarer Kreis repräsentative Kritik vorlegen wollen, die Goethes Bedeutung als klassischer Autor bekräftigen und seine Entscheidung für eine diskreditierte Gattung rechtfertigen sollte. Schlegel verfolgte ebenfalls eine Absicht jenseits der Interpretation: die *Lehrjahre* gelten ihm als Exempel des modernen Romans, mit dessen maßgeblicher Hilfe Schlegels Romantheorie entwickelt<sup>106</sup> und zugleich deren Richtigkeit bewiesen wird. Bereits mit dem berühmten Tendenzfragment<sup>107</sup> war weniger eine Charakterisierung der *Lehrjahre* verbunden als vielmehr deren Vereinnahmung in das Konzept der progressiven Universalpoesie. Mit seiner Theorie des Romans, die, als Grundlage einer Theorie des Romantischen überhaupt, eine völlig gegen die Auffassung der Klassiker gerichtete Aufwertung der Gattung initiiert, bricht Schlegel zwar unter anderen Vorzeichen, aber doch in der Nachfolge Körners aus der zeitgemäßen Geringschätzung des Romans aus. Körner traute der Gattung zu, klassische Ideale im selben Maße darstellen zu können wie die 'klassische' Form des Epos. Schlegel ging noch einen Schritt weiter, wenn er im Roman die Gattung erblickte, die in einem unendlich approximativen Prozeß die Zersplitterung der modernen Bildung überwindet – als Inkarnation der progressiven Universalpoesie.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup>Ebd. S. 133.

<sup>106</sup>Die Forschung hat den Anteil der *Lehrjahre* an Schlegels Romantheorie unterschiedlich beurteilt. Der Auffassung Rudolf Hayms, Goethes Roman bilde die Grundlage für Schlegels Theorie der romantischen Dichtung (vgl. *Die Romantische Schule*. Berlin 1870. Nachdruck: Darmstadt 1961. S. 251), ist u.a. Arthur O. Lovejoy entgegengetreten (The meaning of 'romantic' in early german romanticism. In: Ders.: *Essays in the history of ideas*. Baltimore 1948. S. 183ff.).

<sup>107</sup>„Die drei größten Tendenzen unsres Zeitalters sind die Wl [Wissenschaftslehre], W.[ilhelm] M.[eister] und die franz.[ösische] Revoluz.[ion].“ FSKA Bd. 18 S. 85. Daß Schlegel damit keineswegs uneingeschränktes Lob intendiert, hat die Forschung u.a. mit dem Hinweis auf die erläuternde Hinzufügung im Entwurf des Fragments nachgewiesen, der eine Tendenz als Skizze, als unfertige Version einer zu vollendenden Idee definiert. Dort heißt es: „Aber alle drei sind doch nur Tendenzen ohne gründliche Ausführung.“ (Vgl. dazu auch Peter Szondi: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. In: Ders.: *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*. Frankfurt a.M. 1964. S. 5ff.)

<sup>108</sup>„Da aber ein Werk, das wirklich alle Stoffe und Formen umfaßt, menschliche Kräfte übersteigt, so ist der vollkommene Roman keine historische Gegebenheit, sondern eine



In dieser positiven Einschätzung der Form des Romans zeigt sich eine gewisse Nähe zwischen den Auffassungen Schlegels und Körners, und auch einige formale Aspekte ihrer Analysen signalisieren Übereinstimmung: Schlegels Strukturanalyse ist zwar wesentlich detaillierter, beide jedoch fassen das Werk als Organismus auf, in dem Personal und Ereignisse Funktionen innerhalb eines Ganzen erfüllen. Beide weisen den kontrastierenden Lebensbereichen Wilhelms die Aufgabe zu, verschiedene Seiten seines Charakters zu beleuchten und bildend-formend auf seine Persönlichkeit einzuwirken. Und wenn Körner auch der philosophischen Idee ungleich größere Aufmerksamkeit widmet als Schlegel, so betont er doch abschließend, der Roman besitze auch jenseits der philosophischen Idee einen unvergleichbaren Wert, den der künstlerischen Faktur<sup>109</sup>:

„Das Verdienst [...] sollte noch durch eine Ausführung erhöht werden, wobey man nirgends an Absicht erinnert wurde, und in der Spannung der Erwartung, in der Auflösung der Dissonanzen, und in der endlichen Befriedigung einen poetischen Genuß finden mußte, der von dem philosophischen Gehalte ganz unabhängig war.“ (S. 114)

### Goethes Rückendeckung

Daß Körners Rezension der *Lehrjahre* versucht, den Roman in das eigene ästhetische Modell einzuordnen und fest im Fundament klassischer Ideale zu verankern, ist Goethe durchaus bewußt gewesen. So verwies er dezent auf die Tatsache, daß Körner die Elemente des Romans im eigenen Sinne zu ordnen verstand:

---

unendliche Aufgabe, ein Ideal, dem man sich nur nähern, das man aber nie verwirklichen kann: der Roman ist die progressive Form *par excellence*.“ (S. LVIII der Einleitung von Hans Eichner zu FSKA Bd. II: Charakteristiken und Kritiken I. 1796-1801. Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien und Zürich 1967. S. IX-CV.)

<sup>109</sup>Vgl. FSKA Bd. 2. S. 135. – Schlegel faßt Kontrastierungen wie Dissonanzen, Spiegelungen und Vor- und Rückverweisungen als wesentliches Strukturmerkmal der Darstellung auf; so wird Philine etwa Frau Melina, Jarno Aurelia, aber auch ganze Stände einander gegenübergestellt. Körner verläßt die ausschließlich erzähltechnische Einordnung und weist den kontrastierenden Figuren und Lebensbereichen die Funktion konkurrierender Bildungskräfte für Wilhelm zu, dessen Hauptwesenszug Bildsamkeit ist: „Sein [Wilhelms] ganzes Tun und Wesen besteht fast im Streben, Wollen und Empfinden, und obgleich wir voraussehn, daß er erst spät oder nie als Mann handeln wird, so verspricht doch seine grenzenlose Bildsamkeit, daß Männer und Frauen sich seine Erziehung zum Geschäft und zum Vergnügen machen und dadurch [...] die leise und vielseitige Empfänglichkeit, welche seinem Geist einen so hohen Zauber gibt, vielfach anregen und die Vorempfindung der ganzen Welt in ihm zu einem schönen Bilde entfalten werden.“ (Ebd. S. 129.)

„[...] er schwebt über dem Ganzen, übersieht die Teile mit Eigenheit und Freiheit, nimmt bald da bald dort einen Beleg zu seinem Urteil heraus, dekomponiert das Werk um es nach seiner Art wieder zusammenzustellen [...].“<sup>110</sup>

Trotzdem signalisierte Goethe prompte Zustimmung zur Publikation der Rezension Körners, überdies an so prominentem Ort wie den Horen. Sein Einverständnis mit dem Tenor der Körnerschen Kritik begründete er in demselben Zusammenhang, in dem er auf Körners eigenwilliges Arrangement des Romanmaterials hinwies:

„Die Klarheit und Freiheit, womit er seinen Gegenstand übersieht, ist wirklich bewundernswert, er [...] bringt lieber das was die Einheit stört, die er sucht oder findet, für diesmal beiseite, als daß er, wie gewöhnlich Leser tun, sich erst dabei aufhalten, oder gar recht darauf lehnen sollte [...].“<sup>111</sup>

Offensichtlich konnte sich Goethe bestens mit dem Verfahren arrangieren, den Roman unter einem übergeordneten Blickwinkel zu analysieren, und er zog Körner anderen Kritikern vor, die die Bestandteile des Romans isoliert voneinander bewerteten und dabei eine Fülle kritikwürdiger Details entdeckten – etwa moralisch bedenkliche Verhaltensweisen oder finstere Charaktere. Körner hingegen ordnet solche Elemente als notwendige Farbwerte dem Gesamteindruck zu, so etwa die Mignon-Harfner-Geschichte:

„Dieser tragische Stoff stört vielleicht die Totalwirkung bey einem großen Theile des Publikums [...]. Die rührende Erscheinung concentrirt die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Punkt. Aber wer seine Besonnenheit gegen diesen Eindruck wenigstens beym zweyten Lesen behauptet, erkennt, wie sehr das Ganze durch eine solche Beymischung an Würde gewinnt.“ (S. 107f.)

Daß die Sprache seiner Naturbetrachtung deutliche Spuren in Körners Text hinterließ, etwa in der Formulierung des „selbstständigen unerklärlichen Keime“ (S. 107), aus dem alles hervorgehe, muß Goethe aufgefallen sein. Körners originelles Verfahren, die Anlage der Hauptfigur mit der Struktur des Romans zu analogisieren, greift auf das Organismuskonzept zurück, das einerseits durch Karl Philipp Moritz, in jüngster Zeit jedoch durch Goethe selbst an Körner herangetragen worden war:

---

<sup>110</sup>Goethe an Schiller, 19.11.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 245. (Dieser Brief ist nicht in der NA abgedruckt.)

<sup>111</sup>Ebd.

„Das Ganze nähert sich dadurch der wirklichen Natur, wo der Mensch, dem es nicht an eigner Lebenskraft fehlt, nie bloß durch die, ihn umgebende, Welt bestimmt wird, aber auch nie alles aus sich selbst entwickelt. Ein reicher Garten zeigt sich dem Auge, wo die schönsten Pflanzen von selbst zu gedeihen scheinen, und jede Spur des Künstlers verschwindet.“ (S. 107)<sup>112</sup>

Zwei weitere Aspekte nahmen Goethe für Körners Rezension ein. Zum einen meinte er, Körner habe den entscheidenden Aspekt seines Romans und der Romankunst überhaupt hervorgehoben, als er die besondere „Verflechtung zwischen den Schicksalen und den Charakteren“ (S. 106f.) betonte.<sup>113</sup> Zum anderen lobte Goethe ausdrücklich Körners Ansicht, vom Leser sei kein passiver Genuß, sondern eine produktive Haltung geistiger Mittätigkeit zu verlangen, in der dieser die Anregungen der Erzählung aufgreife und weiterspinne.

„Der Erfolg seiner [Wilhelms] Thätigkeit, bleibt immer in einem gewissen Helldunkel, und dadurch wird der Einbildungskraft des Lesers freyer Spielraum gelassen. Wir erfahren nur seine gute Aufnahme auf dem Schlosse des Grafen, seine Gunst bey den Damen, den Beyfall bey der Aufführung des Hamlet, aber keines seiner dichterischen Produkte wird uns gezeigt.“ (S. 108f.)

Die Forderung nach produktiver Mittätigkeit des Rezipienten formulierte Körner in verschiedenen Aufsätzen der neunziger Jahre, am deutlichsten in seinem Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*. Im Antwortschreiben an Goethe bekräftigte Körner seine Haltung erneut und erklärte:

---

<sup>112</sup>Die Bemerkung, der Mensch sei sowohl von seinen Anlagen als auch von der Umwelt geprägt, ist insofern interessant, als sie Körners Position in einer um 1800 immer noch aktuellen Diskussion zeigt, nämlich der um Claude Adrien Helvetius' radikal materialistische Auffassung des Menschen als ausschließlich von Bedingungen geprägtes Wesen (seine Hauptschrift *De l'esprit* erschien 1760 in deutscher Sprache). Körner hat offensichtlich diese Debatte im Blick, wenn er betont: „Der Charakter ist weder bloß das Resultat einer Reihe von Begebenheiten, wie die Summe eines Rechnungsexempels, noch das Schicksal bloß Wirkung des gegebenen Charakters. Das Persönliche entwickelt sich aus einem selbstständigen unerklärbaren Keime, und diese Entwicklung wird durch die äußern Umstände bloß begünstigt.“ (S. 107)

<sup>113</sup>Goethe unterstrich in Körners Aufsatz diese Formulierung und schrieb an Schiller: „[...] die unterstrichene Stelle hat mir besonders wohlgetan, da ich besonders auf diesen Punkt eine ununterbrochene Aufmerksamkeit gerichtet habe und nach meinem Gefühl dieses der Hauptfaden sein mußte, der im stillen alles zusammenhält und ohne den kein Roman etwas wert sein kann.“ (Goethe an Schiller, 19.11.1796. HA Goethes Briefe. Bd. 2. S. 245; dieser Brief ist nicht in der NA abgedruckt.)

„Die Sinfonie des grössten Meisters giebt einen gar dürftigen Genuss, wenn man sich bloss leidend dabey verhält, und sehr von einzelnen Tönen das Ohr kitzeln lässt. Hier muss man schlechterdings was uns einzeln gegeben ist, zusammen hören, und dazu gehört bey reichhaltigen Werken eine gewisse Thätigkeit.“<sup>114</sup>

Der Unbestimmtheit der Darstellung, die das freie Spiel der Vorstellungskräfte anregen soll, ist die vollständige Verknüpfung aller Bestandteile des Romans so zur Seite gestellt, daß ein vollständiges Ganzes entstehen kann – freilich nur als Summe aus dem Werk selbst und der produktiven Rezeptionsleistung des Lesers.

Überlegt man zusammenfassend, welche originellen Einsichten Körners Kritik der *Lehrjahre* vermittelt, so ist grundsätzlich erstens zu vermerken, daß er ohne jeden Vorbehalt gegen die Gattung seine einzige umfangreiche und öffentliche Rezension einem Roman widmet und damit die Gattung als möglichen Ort klassischer Ideale rehabilitiert – ein Stück ‘Vorarbeit’ für die wenige Jahre später erscheinende Schlegelsche Kritik. Wie folgenreich die von Körner eingeleitete Kanonisierung der *Lehrjahre* als Bildungsroman bis heute geblieben ist, wurde anhand der neueren Literaturwissenschaft gezeigt. Dagegen blieb Schiller bei seiner grundsätzlichen Skepsis. Sie gerann zu der Formel vom Romanautor als „Halbbruder“<sup>115</sup> des echten Dichters, denn seine Kritik an den *Lehrjahren* zielte nicht zuletzt auf die Prosaform selbst, die „wie überhaupt jede Romanform [...] schlechterdings nicht poetisch“<sup>116</sup> sei. Humboldts Mißtrauen äußerte sich subtiler: er schrieb seine wichtigste Rezension über *Hermann und Dorothea*, Goethes klassizistisches Epos.

Zweitens ist festzuhalten, daß die Übertragung der gemeinsam mit Schiller erarbeiteten anthropologischen Kategorien auf die Figur des Wilhelm Meister innerhalb des Horen-Programmes ein ebenso pragmatischer wie diplomatischer Akt war, dem eine wichtige Funktion zufiel. Sie entthob den Herausgeber Schiller nicht nur der Verpflichtung, selbst eine Rezension zu verfassen.<sup>117</sup> Angesichts der Desiderata, die Schiller selbst im Verlauf der Werkstattgespräche angemahnt hatte, mußte er der uneingeschränkt positiven Beurteilung durch Körner den Vorzug geben. Ohnehin stand dessen Schrift im Zeichen jener humanitätsphilosophischen Bildungsidee, die im

---

<sup>114</sup>Körner an Goethe, 17.12.1796. In: Körner: Nachträge zu Goethe-Correspondenzen. S. 300. (Dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

<sup>115</sup>Friedrich Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. NA Bd. 20. S. 462.

<sup>116</sup>Schiller an Goethe, 20.10.1797. NA Bd. 29. S. 149.

<sup>117</sup>Am 8.8.1794 bot Schiller erstmals an, den entstehenden Roman Goethes in den Horen zu rezensieren (vgl. Schiller an Goethe, 8.8.1794. NA Bd. 27. S. 64f.).

Briefwechsel zwischen Körner und Schiller ein gemeinsamer Nenner des Diskurses war. Und Körner, der diese Idee in den *Lehrjahren* perfekt realisiert glaubte, war der weitaus geeignetere Anwalt Goethes in ihrer gemeinsamen Sache. Körner selbst muß sich seiner Sache ausgesprochen sicher gefühlt haben – immerhin war dies kein Privatissimum unter Freunden, sondern ein Auftritt in der öffentlichen literarischen Arena.

Schließlich wurde bislang nie darauf hingewiesen, daß Körner über die inhaltliche Interpretation hinaus Erzähltechnik und Form des Romans in seine Deutung einbezieht und auf diesem Wege eine neue Stufe seiner eigenen Überlegungen zum Verhältnis des Stoffes zur Form erreicht. Er zeigte als erster, daß Goethe seine Nebencharaktere – etwa die Frauenfiguren – über ihren funktionalen Wert hinaus als Symbole verschiedener Lebens- und Bildungsmächte einsetzt. Und er stellt als erster einen direkten Zusammenhang zwischen Erzähltem und Erzählform her:

„Die Einheit des Ganzen denke ich mir als die Darstellung einer schönen menschlichen Natur, die sich durch die Zusammenwirkung ihrer innern Anlagen und äussern Verhältnisse allmählich ausbildet.“  
(S. 108)

Wie in der Figur Wilhelm verschiedene Kräfte wirken und nach und nach zu einem harmonischen Ausgleich gelangen, so wirken die Kräfte des Romans teils sich widersprechend, teils einander ergänzend zusammen, bis schließlich ein vollendetes Ganzes vor dem Auge des Lesers steht, der „nirgends an Absicht erinnert wurde, und in der Spannung der Erwartung, in der Auflösung der Dissonanzen und in der endlichen Befriedigung einen poetischen Genuß finden mußte, der von dem philosophischen Gehalte ganz unabhängig war“ (S. 114). Das Kunstwerk als ‘Person’: diese Anthropologisierung war der Ertrag seines *Charakter*-Aufsatzes gewesen, nun gelang es Körner, sie auch für die Analyse eines literarischen Werks nutzbar zu machen.

Damit emanzipiert sich Körner expressis verbis von den Verpflichtungen, die sich aus Schillers kritischen Vorgaben hätten ergeben können. War in seinen bisherigen Arbeiten der Eindruck entstanden, das Stoff-Form-Problem werde zugunsten einer Formalästhetik entschieden, so wird in der Rezension deutlich, daß die „Art der Behandlung eines Stoffes“ auch ein inhaltliches, freilich untrennbar mit erzähltechnischen Aspekten verknüpftes Kriterium der Beurteilung ist. Nicht nur die Sprache oder die Gliederung eines Werks, sondern die Schürzung des Handlungsknotens, die Verbindung der Erzählstränge, die Motivierung der Ereignisse usw. fällt unter den rein „poetischen Genuß [...], der von dem philosophischen Gehalte ganz unabhängig“ ist. Im Falle der *Lehrjahre* betrachtete Körner das Stoff-Form-Problem als nicht gegeben bzw. als gelöst: die Form geht organisch aus dem

Stoff hervor. Dem korrespondiert eine zeitgleiche Briefäußerung Körners, in der er Schillers Dichtkunst mit der Goethes vergleicht:

„Der gestaltlose Gedanke ist bey Dir immer das Erste. Diesem soll die Phantasie dienen um ihm eine Gestalt zu geben. Bey Göthen, bilde ich mir ein, ist das Spiel der Phantasie das Erste. Durch dieß entsteht die Gestalt. Sie kann nie geistlos seyn, da sie sein Produkt ist, aber ob sie geistvoll sey, kümmert ihn nicht. [...] Die Gestalt mußt Du finden ohne sie zu suchen [...].“<sup>118</sup>

Körner rät Schiller unverhohlen, sich an Goethes „Spiel der Phantasie“ ein Beispiel zu nehmen – ein pragmatischer Vorschlag, wie er etwa von Seiten Humboldts undenkbar gewesen wäre. Körners früheres Konzept der freiwilligen harmonischen Übereinstimmung von Stoff und Form erhält eine neue Qualität, indem er nun im organischen Kunstwerk die Form als das im Stoff bereits Mitgegebene und mit diesem untrennbar Verwobene begreift: es bedurfte der ästhetischen Erfahrung der *Lehrjahre*, um diese neue Stufe seiner Kunstbetrachtung zu erreichen.

---

<sup>118</sup>Körner an Schiller, 8.7.1796. NA Bd. 36, I. S. 258f.

## 6 Theatertheorie und Lustspielpraxis

Körner verbrachte die überwiegende Zeit seines Lebens in einer Stadt, die als Residenzstadt über ein stark vom Hof geprägtes, lebendiges Opern- und Bühnenleben verfügte. Seine Domäne war das Theater zwar nicht, dennoch nahm er regen Anteil am Theaterleben, besuchte häufig Aufführungen in Dresden und Leipzig und gab Schiller, später auch seinem Sohn Theodor in Briefen ausführlich Auskünfte über Stücke, Schauspieler und Autoren. Für den Hausgebrauch schrieb er selbst kleine szenische Spiele, die gemeinsam mit der Familie und Freunden aufgeführt wurden<sup>1</sup>, aber nie als literarisch ambitionierte Werke gedacht waren, weshalb sie hier nicht eigens untersucht werden. Betrachtet man Körners großes Interesse für Musik, so ist es nicht verwunderlich, daß er seine eigene schöpferische Tätigkeit im Bereich der darstellenden Kunst der Oper widmete. Hier ließ sich eine Verbindung seiner allgemeinen ästhetischen Überlegungen mit praktischem Engagement erzielen. Bevor wir uns mit Körners theatertheoretischen Arbeiten befassen, soll in einem kurzen Exkurs sein Einsatz für die Oper, genauer gesagt eine ‘deutsche Nationaloper’, dargestellt werden.

### 6.1 Eine deutsche Oper nach englischem Stoff

Das Dresdner Opernleben war erheblich von den künstlerischen Vorlieben des Hofes geprägt. Außerdem gastierten reisende Wanderbühnen und Theatergesellschaften in der Elbestadt, wie die Seylersche Theatergruppe, deren Aufführungen Körner verschiedentlich sah. Das Repertoire sowohl der Hofopernbühne als auch dieser Wandergruppen konzentrierte sich auf italienische Opern, mit Ausnahme der Seylerschen Gruppe: sie engagierte sich für die Verbreitung des deutschen Singspiels, dessen künstlerische Reputation im ausgehenden 18. Jahrhundert äußerst gering war. Der Eindruck ihrer Darbietungen mag dazu beigetragen haben, daß Körner die Frage nach den Möglichkeiten einer deutschen Oper bzw. eines deutschen Singspiels in seine ästhetischen Überlegungen einbezog. Der Briefwechsel mit Schiller aus den Jahren 1787/88 dokumentiert, daß er nicht nur theore-

---

<sup>1</sup>Im Hause Körner wurden halbprivate, semi-szenische Opernabende veranstaltet, über die Minna Körner 1806 berichtet: „Wir beschlossen das alte Jahr mit einer Aufführung des Figaro, die uns viel Freude gab, weil Paer den Figaro vortrefflich sang. Emma sang die Susanne, Julie die Gräfin, Körner den Grafen, zwei Mamsells Grünewald den Cherubin und die Marzeline, und die übrigen Rollen wurden von den Herren unserer Singegesellschaft gesungen. Sie wissen wie wir in dem Genuß von Musik leben, und wie sie uns das Leben erfreut.“ (Zit. nach Haenel und Kalkschmidt: Das alte Dresden. S. 127.)

tisch, sondern auch praktisch die Förderung eines solchen Projektes plante. Er gründete den Verein der deutschen Griechenfreunde<sup>2</sup>, dem eine Reihe namhafter Persönlichkeiten Dresdens, darunter der Hofkomponist Johann Gottlieb Naumann und der Maler Anton Graff angehörten<sup>3</sup>. Diese Gesellschaft bemühte sich besonders um die Förderung des national geprägten Singspiels. Im Frühjahr 1787 schlug Körner Naumann die Komposition einer Oper im deutschen Stil vor, ohne zu konkretisieren, wodurch dieser Stil als 'deutsch' gekennzeichnet sein sollte.<sup>4</sup> Der Komponist ließ sich für das Anliegen begeistern und plante eine Oper, als deren Librettist Schiller in Erwägung gezogen wurde. Über Körner ließ er bei dem Dichter um ein Textbuch anfragen.

„Naumann hat wieder mit mir von einer Oper gesprochen, die Du ihm machen solltest. Er geht auf den Herbst nach Berlin und hat sich vorgenommen den König zu einer National Oper zu bereden. Er will seine ganze Kraft aufbieten um der Musik einen eigenthümlichen Charakter zu geben, der sich durch Wahrheit und Würde auszeichnet. Die Klopstockischen Schauspiele sind ihm fürs Theater zu mager. Von Dir erwartet er mehr Theaterkenntniß, weniger Härte in der Versification, und gleiche Gedrungenheit der Sprache. Er sprach in der That mit Geist und Wärme über die Sache, so daß er mich sehr eingenommen hat.“<sup>5</sup>

Nach der Jahrhundertwende versuchte Körner den italienischen Opernkompontisten Ferdinando Paer<sup>6</sup>, der seit 1801 einen Vertrag an der Dresdner Hofoper erfüllte, und später auch dessen Nachfolger Andrea Morlacchi für seine Idee einer deutschen Nationaloper zu gewinnen<sup>7</sup>, ohne greifbare Erfolge zu

---

<sup>2</sup>Vgl. Seifert: Christian Gottfried Körner. S. 15.

<sup>3</sup>Vgl. Nentwig: Christian Gottfried Körner – sein Wirken und seine Bedeutung für die Entfaltung der bürgerlichen Musikkultur in Dresden. S. 25.

<sup>4</sup>„Ich habe Naumann wegen einer Oper vorläufig sondirt. Er scheint große Lust zu haben. Vielleicht wäre in Berlin eine Aufführung zu bewirken, wie man sie wünschen könnte.“ (Körner an Schiller, 20.4.1787. NA Bd. 36, I. S. 121f.)

<sup>5</sup>Körner an Schiller 21.1.1788. NA Bd. 33, I. S. 167.

<sup>6</sup>Vgl. Körner an Schiller, 19.11.1802. NA Bd. 39, I. S. 341ff.

<sup>7</sup>An der Wahl dieser beiden Komponisten ist zu erkennen, daß die erhoffte deutsche Oper keineswegs von einem Deutschen, sondern lediglich im deutschen Stil (im Gegensatz zum italienischen, französischen und 'gemischten' Stil) geschrieben werden sollte. Das zeigt auch folgende Briefstelle: „Spohr ist hier angekommen und giebt künftigen Mittwoch Concert. Er hat neuerlich eine deutsche Oper componiert, die in Weimar einstudiert wird.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 27.10.1809. Theodor Körner: Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. Hrsg. von Augusta Weldler-Steinberg. Leipzig 1910. [Im folgenden kurz BwTK.] S. 70.)



erzielen<sup>8</sup>. Noch Jahre später thematisiert er sein Anliegen gegenüber Wilhelm von Humboldt, der ihm sofort zustimmt:

„Es ist überhaupt sehr schlimm, daß wir eigentlich gar keine Deutsche Oper haben. Wenn man die Grenzen dieser Gattung gut und richtig bestimmte, und nicht bloß gesungene Tragödien, daraus machte, so könnte man etwas sehr Neues und sehr Gutes liefern. Es wäre in der That fast ein neuer Weg, einer ästhetischen Behandlung, der in der Seele auch neue und ihm korrespondirende Stimmungen aufschließen müßte.“<sup>9</sup>

Da sein Einsatz keinen Erfolg hatte und speziell Schiller kein ernsthaftes Engagement erkennen ließ, machte sich Körner selbst auf die Suche nach einem geeigneten Sujet, nach Librettisten und Komponisten. Dabei stieß er ausgerechnet auf einen Stoff der englischen Geschichte und skizzierte den Inhalt einer historischen Oper mit dem Titel *Alfred*. Im Jahr 1801 berichtete er Schiller erstmals von seinem Projekt.<sup>10</sup> Doch alle Bemühungen um einen Librettisten scheiterten; erst viele Jahre später fand Körner den Dichter, der ein Textbuch nach seinen Vorstellungen verfassen konnte: seinen Sohn Theodor.<sup>11</sup> Gemeinsam mit dem Komponisten Christian Theodor Weinlig wurde die Arbeit am Opernprojekt begonnen. Als der junge Dichter seine Arbeit vollendet hatte, zeigte Weinlig allerdings kein Interesse mehr, *Alfred der Große* zu komponieren. Die Suche nach einem Komponisten begann aufs neue, Carl Boromäus Miltitz war ebenso im Gespräch wie Carl Maria von Weber, der bereits Gedichte aus der Sammlung *Leyer und Schwerdt* von Theodor Körner vertont hatte. Doch auch er gab das Textbuch zurück. Erst fünfzehn Jahre später fand Körner in dem Berliner Komponisten Johann Philipp Samuel Schmidt den Komponisten seiner deutschen Oper *Alfred der Große*, die am 28. November 1830 im Berliner Königlichen Opernhaus uraufgeführt wurde.

---

<sup>8</sup>Vgl. Ch. G. Körner an Theodor Körner, 2.5.1811. BwTK S. 132f.

<sup>9</sup>Humboldt an Körner, 21.12.1797. BwH S. 86.

<sup>10</sup>Vgl. Körner an Schiller, 7.10.1801. NA Bd. 39, I. S. 116f.

<sup>11</sup>Der erste Vorschlag Ch. G. Körners, Theodor könne den Stoff *Alfred* bearbeiten, findet sich im Schreiben vom 16.10.1808 (BwTK S. 37).

## 6.2 Der Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes* (1795/1808)

Zu den nachhaltigen Folgen der Tatsache, daß die bisherige Körner-Forschung ganz und gar auf sein Verhältnis zu Schiller fokussiert war, zählt die Vernachlässigung der theatertheoretischen Schriften Körners innerhalb der Literaturwissenschaft. Seine Arbeiten nach dem Tod Schillers im Jahre 1805 wurden insgesamt nicht mehr berücksichtigt. In der Tat sind für die Literaturgeschichte die theatertheoretischen Texte Körners weniger im Hinblick auf Schiller von Interesse als vielmehr deshalb, weil sie im Kontext seiner Freundschaft und Zusammenarbeit mit dem Kreis um Heinrich von Kleist stehen. Die Verbindung mit dem Dichter und Phöbus-Herausgeber während der Jahre 1806 bis 1808 soll im folgenden dargestellt werden; die beiden Aufsätze, die Körner im Jahr 1808 publizierte, werden ausführlich kommentiert und auf mögliche Parallelen zu den Arbeiten des Phöbus-Kreises untersucht.

Nachdem Körner im Jahr 1795 seine Aufmerksamkeit auf musiktheoretische Fragen konzentriert und dabei das Konzept der Charakterdarstellung entwickelt hatte, versuchte er, die Ergebnisse seines Horen-Aufsatzes zu präzisieren und auf andere Kunstformen, speziell auf die Darstellungsmöglichkeiten der Bühne, anzuwenden. So verfaßte er in den nachfolgenden Sommermonaten des Jahres 1795 den Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes*.<sup>12</sup> Aus unbekannten Gründen kam es nicht zu dem geplanten Abdruck in den Horen<sup>13</sup>; erst im Januar 1808 nahm Körner ihn erneut vor und veröffentlichte ihn im Eröffnungsband des ersten Jahrganges von Kleists Zeitschrift Phöbus<sup>14</sup>. Der Verfasser unterzeichnete dort mit ‘\* \* r.’, was zur Folge

---

<sup>12</sup>Auch in den Jahren nach Vollendung des Aufsatzes verlor Körner die Themen ‘Tanz’ und ‘Rhythmus’ nicht aus den Augen, wie aus einem Brief von Humboldt an Schiller hervorgeht: „Er [Körner] spricht noch von der frühern Idee über Tanz und Rhythmik, und interessiert sich sehr für die Metaphysik. Doch sind die Stunden seiner Muße für dieß Studium, glaube ich, zu kurz und abgebrochen.“ (Humboldt an Schiller, 18.6.1797. NA Bd. 37, I. S. 41.)

<sup>13</sup>Dies mag unter anderem daran gelegen haben, daß es bereits zahlreiche Aufsätze zum Thema männliches/weibliches Prinzip in den Horen gab. Friedrich Nicolai mokierte sich über das ‘Modethema’ der Horen: „Aber wie sehr wird in den folgenden Heften das Männliche und Weibliche bis zum Überdruß und wahrlich zuweilen höchst gesucht und spielend auf die verkehrteste Art behandelt [...]“. (Ueber die Horen. S. 266.)

<sup>14</sup>Christian Gottfried Körner: *Über die Bedeutung des Tanzes*. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller. Jg. 1, 1. Stück, Januar 1808. S. 33-38. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner. Stuttgart 1961. S. 35-40.

hatte, daß Friedrich Justin Bertuch<sup>15</sup> den Text fälschlich Adam Heinrich Müller zuschrieb – eine Zuordnung, die sich unangefochten in der Literaturgeschichtsschreibung behauptete. Erst 1961 identifizierte Helmut Sembdner in seinem Nachwort zur Neuausgabe des Phöbus Christian Gottfried Körner als Autor des Aufsatzes *Über die Bedeutung des Tanzes*.<sup>16</sup>

Aufgrund seiner historischen Position bildet der *Tanz*-Aufsatz einen interessanten Zwischenschritt vom Horen-Aufsatz zu Körners zweiter, im Jahr 1808 publizierter theatertheoretischen Arbeit, der Abhandlung *Ueber das Lustspiel*. Ferner ist er schon deshalb von objektiver literarhistorischer Bedeutung, weil er den einzigen theoretischen Versuch aus dem 'klassischen Kreis' heraus darstellt, die künstlerische Bedeutung dieser Kunstform zu bestimmen. Angeregt von Schillers Gedicht *Der Tanz*, das Körner vertonte<sup>17</sup>, verfaßte er seinen Aufsatz zwar noch im zeitlichen Kontext der Horen, auf größeres Interesse stieß er jedoch erst innerhalb der romantisch beeinflussten Schule um Adam Müller. Nicht zuletzt wohl deshalb, weil den jungen Romantikern der Tanz als eine Art Urkunst galt, die sowohl mit der Musik als auch mit der Dichtkunst verwandt ist – eine These, die August Wilhelm Schlegel in seinen *Berliner Vorlesungen* ausgeführt hatte<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup>Justin Bertuch rezensierte den Aufsatz im Journal des Luxus und der Moden und formulierte zugleich eine hilfreiche Paraphrasierung: „Über die Bedeutung des Tanzes, von Müller [!]. Gehört zum Besten, was darüber gesagt worden. Ein freies Spiel des lebenden Wesens in seiner Welt, ein Sieg der Form über die Masse in der Bewegung ist der Tanz. Für diese Bewegung giebt es eine Scala, zwischen deren Gränzen vielfache Abstufungen möglich sind, aus denen die Melodie des Tanzes besteht. Einheit erhält der Tanz durch Character. Im Ideal des Characters sind Kraft und Anmuth vereinigt, und die unendliche Verschiedenheit ihrer Verhältnisse gegen einander giebt einen reichen Stoff für die Darstellung. Ein Schritt weiter, und die Kunst benutzt den Geschlechtsunterschied zu der Wirkung des Contrasts; es entsteht das männliche und weibliche Ideal. Beide dürfen einander nur gegenüber gestellt werden, und aus dem Verhältnisse der beiden Geschlechter entsteht alsdann eine Situation, die für die mannichfaltige Characterdarstellung unerschöpflich ist. Das allgemein menschliche Drama (des Tanzes) gewinnt an Individualität, wenn es durch das Nationelle des Volkstanzes irgend eine bestimmte, willkürlich scheinende Form erhält. – Jetzt folgen Characteristiken von Nationaltänzen, von denen wir eine Probe geben. Menuet wird ein Roman im Geiste der Chevalerie genannt. 'Ritter und Dame treten auf ... bis zuletzt dem Ritter beide Hände gereicht werden.'“ (S. 39; zit. nach dem Kommentar von Helmut Sembdner im Faksimile-Nachdruck des Phöbus. S. 623f.)

<sup>16</sup>Vgl. Helmut Sembdner: Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Phöbus. S. 623f. – Daß der Aufsatz nicht früher als Körners geistiges Eigentum erkannt wurde, obgleich er ganze Passagen fast wörtlich aus der Abhandlung *Ueber Charakterdarstellung* übernimmt, belegt die geringe Aufmerksamkeit, die Körners Arbeiten bis Mitte des 20. Jahrhunderts zuteil wurde.

<sup>17</sup>Vgl. Körner an Schiller, 9.9.1795. NA Bd. 35. S. 329f.

<sup>18</sup>August Wilhelm Schlegel spricht dort vom Tanz als „Keim der sämtlichen Künste“. (Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. I: Vorlesungen über Ästhetik I. 1798-1803. Mit

Die Literaturwissenschaft hat sich um diesen Beitrag ebensowenig gekümmert wie um alle anderen Aufsätze Körners zur Ästhetik. Ein Grund mag darin zu finden sein, daß sich der *Tanz*-Aufsatz isoliert betrachtet dem Leser kaum erschließt, er wird erst dann verständlich, wenn man ihn vor dem Hintergrund und als Ergänzung der Studie *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* liest. Wie bereits die Überlegungen zur Musik im *Charakter*-Aufsatz sind Körners Ideen über den Tanz eher als Exemplifikation seiner allgemeinen ästhetischen Anschauungen zu lesen denn als Versuch einer eigenständigen Theorie des Tanzes. Ergebnis seiner Musiktheorie war die Verknüpfung des Charakterbegriffes mit dem klassischen Ideal der Einheit in Mannigfaltigkeit gewesen:

„Der Begriff des Charakters setzt ein moralisches Leben voraus, ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkühr.“<sup>19</sup>

Körner versucht nun, die Kernthese seines Horen-Aufsatzes auf eine andere Kunstgattung anzuwenden und damit aufs neue ihre Gültigkeit zu beweisen. Es kann daher nicht überraschen, daß Körner auch hier, abweichend von der zeitgenössischen Ästhetik, wie sie Sulzers *Allgemeine Theorie des Schönen* dokumentiert<sup>20</sup>, Charakter gerade nicht als bloßen ‘Ausdruck’ des Tanzes versteht. Auch für diese Kunstform gilt: sie gehört dann zur Sphäre des Schönen, wenn sie zur Darstellung eines Charakters in der Lage ist.

Körner eröffnet seine Ausführungen mit demselben Anliegen, das auch den Horen-Aufsatz eingeleitet hatte: energisch ergreift er Partei für die absolute, d.h. programmlose Instrumentalmusik. Musik benötige keine „fremde Beihülfe“, um darzustellen, wobei die Darstellung nicht auf Vollständigkeit zielen muß:

„Ein Kunstrichter, der in einer Reihe von Bewegungen und Tönen nur ein vollständig bestimmtes Object der Darstellung aufsucht, erklärt alles, was sich durch Worte nicht aussprechen läßt, für leer an Bedeutung. Fühlt sich der Künstler dadurch gedemüthigt, und hält er es für schimpflich, den Verstand nicht zu befriedigen; so verkennt er leicht

---

Kommentar und Nachwort hrsg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien und Zürich 1989. S. 382ff.)

<sup>19</sup>Körner: *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*. S. 116.

<sup>20</sup>Dort heißt es in dem Artikel *Tanz* von Johann Abraham Schulz: „Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter oder den Ausdruck, in so fern er von dem Rhythmus unabhängig ist.“ (Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. I. S. 453.)

die eigenthümlichen Schätze seiner Kunst und glaubt sie durch fremde Beihülfe bereichern zu müssen. Die Musik erborgt ein Object von der Poesie, der Tanz von der Malerei und der Mimik.“ (S. 33)<sup>21</sup>

Ganz ähnlich der Musik, die als ‘Zeichensystem’ allein ohne Hilfe des Wortes zur Darstellung fähig ist, vermag auch der Tanz, unabhängig von einer erzählten Geschichte, unabhängig auch von mimischer Unterstützung, nicht nur darzustellen, sondern sogar das Ideal des Unendlichen zu versinnlichen:

„Der Tanz muß also doch in sich selbst eine Bedeutung haben, und scheint sich zur Mimik zu verhalten, wie der Gesang zur Rede. Sollte es vielleicht Töne und Bewegungen geben, die eben deswegen nichts Bestimmtes bezeichnen, weil sie etwas Unendliches andeuten?“ (S. 34)

Wie aber kann der Charakter eines Tanzes eindeutig dargestellt werden? Eine Möglichkeit der (inhaltlichen) Charakterdarstellung besteht darin, lediglich ein einzelnes bestimmtes Merkmal dieses Charakters zu zeigen. Zu den hinreichend signifikanten Charaktermerkmalen gehört – wie schon im Falle der Musik – das Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen in seinem Innern:

„Das männliche und das weibliche Ideal dürfen einander nur gegenüber gestellt werden. Aus dem Verhältnis der beiden Geschlechter entsteht alsdann eine Situation, die für die mannichfaltigste Characterdarstellung unerschöpflich ist.“ (S. 36)

Körner wählt ein Beispiel, das dem zeitgenössischen Publikum durch die aktuelle Debatte über Nationalstile vertraut war, wenngleich es seine metaphorische Theorie des Geschlechtsdualismus nur äußerst vereinfacht illustriert: er betrachtet, wie sich Paare in Gesellschaftstänzen unterschiedlicher Nationalitäten verhalten, und schließt aus dem speziellen Verhältnis von abwechselnder Nähe und Distanz auf nationalcharakteristische Differenzen:

„Der kosackische Tanz gleicht einem Wechselgesang, worin ein Theil den andern durch Reichthum, Stärke und Feinheit des Ausdrucks zu übertreffen sucht. Der deutsche Tänzer scheint nichts weiter darstellen zu wollen, als die Nähe der Geliebten. Das glückliche Paar bildet eine unzertrennliche Gruppe, und die ganze übrige Welt ist ihm verschwunden.“ (S. 39)

---

<sup>21</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes* im Phöbus von 1808.

Welche Parameter des Tanzes sind fähig, ein bestimmtes Merkmal des Charakters zu veranschaulichen? Eine Möglichkeit besteht darin, seine Darstellung dem Rhythmus anzuvertrauen:

„Für die Characterdarstellung leistet der Tanz, so wie die Musik und Poesie, viel durch den Rhythmus. Das Regelmäßige in der Ausfüllung der Zeit ist ein Symbol eines innern beharrlichen Gesetzes [...]. An die Stelle der längern und kürzern Sylben treten Bewegungen von verschiedener Dauer, und in ihrer Verknüpfung erscheint gleichsam ein Umriß der Seele.“ (S. 35)

Neben dem Rhythmus ist auch die Bewegung des Tänzers zur Versinnlichung des Charakters geeignet; sie ermöglicht, die Kunstgattung Tanz unter denselben Vorzeichen zu betrachten wie Instrumentalmusik, nämlich als bloße Folge von Bewegungen. Jene des Tänzers lassen sich, wie die Töne einer Tonleiter, auf einer Skala mit unendlich vielen Abstufungen anordnen. In der Vielzahl dieser Nuancen erscheint das Mannigfaltige des Tanzes:

„Die äußersten Gränzen dieser Scala sind ein Emporschweben, ein Streben ins Unendliche – und ein Zusammensinken, eine Hingebung gegen äußere Eindrücke. Zwischen diesen Gränzen sind vielfältige Abstufungen möglich und aus diesen besteht die Melodie des Tanzes [...]. Je mannichfaltigere Abstufungen der Bestandtheile des Tanzes bestimmt erscheinen, desto reicher ist die Sprache der Kunst.“ (Ebd.)

Natürlich muß in dieser Vielfalt eine Einheit, in den auseinanderstrebenden Richtungen eine herrschende Kraft zu erkennen sein, und diese erhält der Tanz unter anderem dadurch, daß seine vielfältigen Bewegungen immer wieder in eine Stellung münden. Diesen Moment der Stellung betrachtet Körner genauer.

„In einer Reihe von Bewegungen soll das Leben nicht erstarren, damit der Character herrsche, aber einzelne Momente, in denen er über die Leidenschaft siegt, werden durch die Stellung versinnlicht. Sie ist desto bedeutender, jemehr sich ein Streben nach Bewegung in ihr wahrnehmen läßt, das nur durch eine höhere Kraft zurückgehalten wird.“ (Ebd.)

In der Sekunde, in der eine Figur bewegungslos verharret, versinnlicht sich der Sieg einer höheren Kraft über das Streben nach mannigfaltiger Bewegung. In diesem Sieg darf aber keine „Spur eines äußeren Zwangs“ zu bemerken sein: der ganze Tanz muß als das „freie Spiel des lebenden Wesens“ (S. 34) erscheinen. Körner folgert hier aus der freiwilligen, milden Herrschaft der Form über die Masse grundsätzlich ein ‘antigraves Schweben’ des Tänzers, in dem das Ideal zur Anschauung gelangt:

„Die Gestalt schwebt im Raume ohne Anstrengung und ohne Widerstand. Sie wird nicht durch Schwere an den Boden gefesselt; sie haftet an ihm aus Neigung. Jede Muskel behält ihre eigne Reizbarkeit und Elasticität, aber alle stehen unter der milden Herrschaft einer innern Kraft, der sie freiwillig zu gehorchen scheinen.“ (Ebd.)

Das Ideal der Freiheit, das der Zustand des antigraven Schwebens versinnlicht, ist jener Lieblingsgedanke Körners, den er nunmehr im Bild des Tänzers bestätigt findet: der scheinbar vom Gesetz der Schwerkraft befreite Körper des Tänzers ist Realisierung seines 'klassischen' Postulats der zwanglosen, freiwilligen Übereinstimmung des Stoffes mit seiner Form. Deutlich klingen die Vokabeln der mit Schiller erarbeiteten Ästhetik nach:

„Je größer die Bestimmtheit ohne Spur eines äußeren Zwangs, desto vollständiger erscheint die Freiheit.“ (Ebd.)

In jenem Moment, da das „freie Spiel des lebenden Wesens in seiner Welt [...] durch den Sieg der Form über die Masse in der Bewegung“ (ebd.) erscheint, gelangt das Ideal der Freiheit zur Anschauung. Im Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung* hatte Körner diese Idee bereits angedeutet:

„Was dem Menschen am nächsten liegt, ist sein Körper, und die Luft, welche er einathmet und aushaucht. In beidem fand der Trieb nach unabhängiger Thätigkeit seinen ersten Wirkungskreis. In dem freien Schweben des Körpers, ohne vom Druck der Schwere beschränkt zu werden, fühlt auch der Geist sich gleichsam seiner Bande entledigt. Die irdische Masse, die ihn stets an die Abhängigkeit von der Aussenwelt erinnerte, scheint sich zu veredeln und es erweitern sich die Grenzen seines Daseyns.“<sup>22</sup>

Ganz offensichtlich suchte und fand Körner im Tanz ein weiteres Anwendungsgebiet seines ästhetisch-philosophischen Modells. Diese klassische Konzeption mag im Jahr 1808 keine besondere Überzeugungskraft mehr besessen haben. Dennoch wurde sein Kunstgriff, das Motiv des scheinbar von den Beschränkungen der Schwerkraft befreiten Tänzers als Symbol zu instrumentalisieren, als durchaus originell und brauchbar empfunden. Wenn Körner wenig später den Begriff der „Grazie“ (S. 35) mit dem Zustand des Schwebens in Verbindung bringt, so eröffnet sich die Perspektive auf einen bedeutenden 'Erben' dieses Gedankens: Heinrich von Kleist.

---

<sup>22</sup>Körner: *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*. S. 102.

### Das Motiv des Tanzes bei Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller

Es wurde bereits erwähnt, daß Körners Aufsatz erst 1808 zur Veröffentlichung vorbereitet und im Phöbus abgedruckt wurde. Unternommen wurde seine Publikation von Kleist, der zu jenen jungen Literaten gehörte, die regelmäßig im Haus des Appellationsrates verkehrten.<sup>23</sup> Körner war einer der wenigen, die das Genie des damals dreißigjährigen Dichters erkannte. In einem Brief an Georg Joachim Göschen, an dessen Verlag Körner mit einem Kapital von 3000 Talern beteiligt war, empfahl er Kleists *Amphitryon* zur Verlagsnahme:

„Vorjetzt bitte ich Sie um baldige Antwort auf eine Anfrage, wozu mich ein merkwürdiges poetisches Produkt veranlaßt, das ich hier im Manuskript gelesen habe. Herr von Kleist, Verfasser der Familie von Schroffenstein und ehemals preußischer Offizier, hat einen Amphitryon in Jamben gemacht, der sich besonders durch den Schwung und die Hoheit auszeichnet, womit die Liebe Jupiters und der Alkmene dargestellt ist. Auch ist das Stück reich an komischen Zügen, die nicht von Plautus oder Molière entlehnt sind. Der Verfasser ist jetzt als Gefangener in eine französische Provinz gebracht worden, und seine Freunde wünschen das Manuskript an einen gutdenkenden Verleger zu bringen, um ihm eine Unterstützung in seiner bedrängten Lage zu verschaffen. Adam Müller, der hier über deutsche Literatur Vorlesungen gehalten hat, will die Herausgabe besorgen, und noch einige kleine Nachlässigkeiten im Versbau verbessern. Von ihm habe ich das Manuskript erhalten. Der Verfasser dieses Stücks hat noch zwei andere größtentheils geendigt, wovon sich viel erwarten läßt.“<sup>24</sup>

Im Jahr 1807 kam Kleist aus französischer Gefangenschaft nach Dresden, wo er mit seinen Freunden Otto August Rühle von Lilienstern und Ernst von Pfuel plante, einen Verlag zu gründen. So geriet er in den geselligen Kreis,

---

<sup>23</sup>Helmut Sembdner beschreibt Kleists Verbindung zum Haus Körner im Nachwort zum Faksimile-Nachdruck des Phöbus (vgl. S. 604-609). Körners Schwägerin schreibt 1808 an Friedrich Benedikt Weber: „Herrn von Kleist sehen wir oft in unserm Hause, und wir schätzen ihn als Mensch, wie er verdient.“ (Zit. nach Adam Heinrich Müller: Adam Müllers Lebenszeugnisse. 2 Bde. Hrsg. von Jakob Baxa. München, Paderborn und Wien 1966. Bd. I. S. 405.) Körners Biographen Peschel und Wildenow berichten ferner, daß Kleist sich intensiv um Körners Stieftochter Julie Kunze bemühte (Theodor Körner und die Seinen. Bd. I. S. 130).

<sup>24</sup>Körner an Georg Joachim Göschen, 17.2.1807. Zit. nach Adam Müllers Lebenszeugnisse. Bd. I. S. 310f.



den Körner unterhielt, und zu dem neben Kleist<sup>25</sup> vor allem Adam Müller, Friedrich Gentz und eben Kleists Regimentskameraden Lilienstern und Pfuel gehörten. Die Reihe der Namen klingt nicht nur verdächtig, sie ist es auch: die meisten der Versammelten waren erbitterte Verächter Napoleons und verstanden ihr Engagement für die deutsche Literatur und Kunst in erster Linie als geistige Rüstung gegen die französische Hegemonie – eine Haltung, die sich auch in Körners Arbeiten nach der Jahrhundertwende, etwa im Aufsatz *Ueber Geist und Esprit*, niederschlug.<sup>26</sup>

In den folgenden Monaten änderten Kleist, Lilienstern und Pfuel ihren Plan und konzipierten anstelle eines Verlages ein Journal für die Kunst, als dessen Mitarbeiter Goethe, die Brüder Schlegel, Wieland und Tieck gewonnen werden sollten. Dieses Vorhaben wurde von Körner zumindest unterstützt, wenn die Initiative nicht sogar völlig auf sein Konto zu buchen ist.<sup>27</sup> Körner war von Anfang an in die Planungen eingebunden, die größtenteils in seinem Haus stattfanden<sup>28</sup>, und zählte zu den Autoren des ersten Heftes, das im Januar 1808 in prachtvoller Ausstattung erschien. Daß er keinen Originalbeitrag verfaßte, sondern statt dessen seine Arbeit aus dem Jahr 1795 abdrucken ließ, braucht angesichts des Themas und seiner Bearbeitung nicht zu verwundern. Es war die erklärte Absicht der Herausgeber, mit dem Phöbus ein Forum für Abhandlungen über verschiedene Künste zu bieten. Dank Körners Aufsatz, der eine explizite Brücke zur Tonkunst schlägt, wurde die erste Ausgabe des Journals diesem Anspruch gerecht.

Wie sehr Körners Aufsatz den Herausgeber Kleist überzeugt haben muß, zeigt sich nicht nur darin, daß er ihn gleich in der ersten Ausgabe druckte, mit der sich der Phöbus eine künftig treue Leserschaft und möglichst gute

---

<sup>25</sup>Kleist selbst erwähnt seine Verbindung zu Körner verschiedentlich, unter anderem in einem Brief an seine Schwester Ulrike vom 17.9.1807, in dem er ausführt, daß er sich im Hause Körner so heimisch fühle wie im Haus seiner Schwester in Potsdam (vgl. *Sämtliche Werke und Briefe*. Hrsg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. 8. Aufl., München 1985 [1952]. Bd. II. S. 790).

<sup>26</sup>Obwohl das Körner-Haus und seine Besucher durchaus als anti-französische Gemeinde bezeichnet werden können, schlägt sich diese Geisteshaltung im Journal Phöbus, das hier geplant und vorbereitet wurde, nicht erkennbar nieder.

<sup>27</sup>So kann ein etwas undeutlicher Brief Kleists an Georg Joachim Göschen vom 7.5.1808 verstanden werden (vgl. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. II. S. 811f.).

<sup>28</sup>Helmut Sembdner erklärt die Wahl des Hauses Körner vor allem damit, daß einer der engsten Freunde und Beteiligten am Phöbus-Projekt, der junge Historiker Dippold, zu dieser Zeit als Hauslehrer bei der Familie Körner angestellt war (vgl. Nachwort zur Faksimile-Ausgabe des Phöbus. S. 603). Eine nicht unwesentliche Rolle dürften aber auch die exzellenten Verbindungen Körners, vielleicht auch eine von ihm zu erwartende finanzielle Unterstützung, gespielt haben.

Kritiken erobern sollte. Seine Zustimmung ging wesentlich weiter: In seinem Dialog *Über das Marionettentheater*, das 1810 in den Berliner Abendblättern veröffentlicht wurde, finden sich so viele Vokabeln Körners wieder, daß eine direkte Bezugnahme auf die *Tanz*-Abhandlung nahe liegt.<sup>29</sup>

Kleist stellt im *Marionetten*-Aufsatz der leblosen Gliederpuppe, die in ihrer Geistlosigkeit und der scheinbaren Natürlichkeit ihrer Bewegung Grazie ausstrahlt, den Verlust der Grazie gegenüber, den der Jüngling in eben jenem Moment erleidet, in dem er seine Grazie erkennt und wiederholt nachzuahmen sucht. Die Marionette, meint Kleist, ist den Bewegungen lebender Tänzer an „Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“, vor allem aber an Grazie überlegen, denn ihre Glieder folgen unmittelbar und ohne Bewußtsein der sie bewegenden Kraft:

„Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.“<sup>30</sup>

Insofern in der Marionette Seele und Bewegung der Glieder eins sind, gilt sie Herrn C. als Sinnbild idealer menschlicher Natur.<sup>31</sup> Es scheint, als sei Körners Idee des freien Schwebens bruchlos in Kleists Bestimmung der „antigraven“ Eigenschaften der Puppe aufgegangen:

„Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebenden aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt.“<sup>32</sup>

Die Nähe zu Körners Formulierungen, zum „Sieg der Form über die Masse in der Bewegung“, der durch die „im Raum ohne Anstrengung und Widerstand“ (S. 34) schwebende Gestalt erreicht wird, ist unübersehbar.<sup>33</sup> Ein

---

<sup>29</sup>Als erster hat Joseph Peter Bauke eine mögliche Verbindung zwischen den beiden Texten angedeutet: „He [Kleist] was himself thinking about the dance, and we may assume that he realized the merits of Körner's theory. A connection with, or an influence on, Kleists 'Über das Marionettentheater' cannot be proved, though there are some superficial resemblances.“ (Christian Gottfried Körner. S. 263f.)

<sup>30</sup>Heinrich von Kleist: *Über das Marionettentheater*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. II. S. 339.

<sup>31</sup>Vgl. Rolf-Peter Janz: *Die Marionette als Zeugin der Anklage*. Zu Kleists Abhandlung 'Über das Marionettentheater'. In: Walter Hinderer [Hrsg.]: *Kleists Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1981. S. 32.

<sup>32</sup>Kleist: *Über das Marionettentheater*. S. 342.

<sup>33</sup>Diese Nähe hat Rüdiger Görner dazu veranlaßt, Kleists *Marionettentheater*-Dialog als eine Art Fortsetzung des Tanzaufsatzes zu lesen. Diese Einschätzung verfehlt das Ver-

genauer Vergleich zeigt aber, daß lediglich dieses einzelne Motiv von Kleist übernommen wird, und zwar in gegenteiliger Absicht: während er den Stand der verlorenen Grazie beim vernunftbestimmten Menschen dem der bewußtlosen Anmut bei der Gliederpuppe entgegensetzt, postuliert Körner den Zustand der freiwilligen, gewaltlosen Überwindung der Schwerkraft gerade für den lebenden Tänzer. Während bei Kleist die Marionette aufgrund ihrer Unbewußtheit dem Menschen überlegen ist, gilt der Mensch als Künstler für Körner dann als erfolgreich, wenn „sich selbstständige Lebenskraft über die Bestandtheile seines Werks [verbreitet], und an die Stelle eines Puppenspiels, das von einer unbekannten Macht durch unsichtbare Fäden bewegt wird, [...] handelnde Personen [treten].“<sup>34</sup>

Als Hauptfrage des *Marionetten*-Dialoges wurde in der Forschung bisher das Problem der Erkenntnis und ihrer Folgen aufgefaßt, eine Frage, die Körner in den Arbeiten des Jahres 1795/96 nicht mehr interessierte – anders als etwa in der Zeit der Kallias-Briefe. Paul Böckmann hat hingegen den Zielpunkt des *Marionetten*-Aufsatzes vom Erkenntnisproblem auf die Ästhetik verschoben, also danach gefragt, inwieweit das Symbol der Gliederpuppe als Aspekt der Kunstauffassung Kleists bedeutend ist. Folgt man ihm, so stößt man auf eine weitere entscheidende Differenz zu Körner, die zugleich dessen Kritik an den Werken des jungen Dichters begründete. Böckmann vergleicht den Schwerpunkt der Gliederpuppe mit einem bewegenden Erlebnis, das in Menschen eine bewußtlose Folge von unbedingten Gefühlen auslöst und in der Reinheit dieser Gefühle Grazie ermöglicht. Er verifiziert seine These anhand mehrerer Kleistscher Figuren, die durch ein äußeres Erlebnis veranlaßt werden, blind leidenschaftlichen Gefühlen zu folgen.<sup>35</sup> Körner mußte gerade die Macht der Leidenschaften, denen die Kleistschen Figuren ausgeliefert werden, höchst suspekt sein, deuten sie doch auf das Fehlen eines Charakters, der als das einheitstiftende Element Ordnung im Chaos der *pathoi* gewährleistet. So ist auch sein Urteil über Kleists Penthesilea zu deuten:

„Der Gleichartigkeit wegen lege ich die Penthesilea bey. Ich habe sie mit großem Interesse gelesen, und mich an der poetischen Kunst

---

hältnis zwischen beiden Texten jedoch völlig, wie im folgenden gezeigt wird. (Charakter und Grazie. Einflüsse Christian Gottfried Körners auf Kleists 'Marionettentheater'? In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft. NF Bd. XXIV, 1983. S. 77-88.)

<sup>34</sup>Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik. S. 109.

<sup>35</sup>Vgl. Paul Böckmann: Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater'. In: Walter Müller-Seidel [Hrsg.]: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66. Berlin 1967. S. 32-53.

gefreut, so sehr auch manches darin auf mich einen widrigen Eindruck macht.“<sup>36</sup>

Für ihn bedeutet Grazie, in der Einheit in Mannigfaltigkeit erscheint, ein Symbol der harmonischen, schönen Totalität des Menschen. Rüdiger Görner hat, wenngleich er die Nähe der Thesen Kleists zu Körners Aufsatz insgesamt stark überschätzt<sup>37</sup> und die Begriffe ‘Charakter’ und ‘Grazie’ fälschlich als „dynamische Einheit“<sup>38</sup> interpretiert, diesen Unterschied treffend herausgearbeitet:

„Der Charakter als harmonisches Prinzip ist für Körner Ausdruck des Menschseins selbst. Er betont deshalb die vorausgesetzte beschränkte Erkenntnis in den Aufsätzen nicht mehr, weil der Charakter der Erkenntnis übergeordnet ist. Kleist verlagert dagegen das ästhetische Menschsein in Grazie in die Zukunft, in eine ästhetische Utopie, ohne das Gefüge der harmonischen Einheit Körners im ‘Marionettentheater’ zu zerstören.“<sup>39</sup>

Eine weitere terminologische Parallele veranlaßt dazu, die beiden Texte aufeinander zu beziehen. Auch der Begriff des Unendlichen, der in Körners System eine herausragende Rolle spielt, findet bei Kleist Beachtung. Allerdings mit einer anderen Konnotation: Während Körner das Unendliche als das im klassisch-idealistischen Sinne erstrebenswerte Ideal auffaßt<sup>40</sup>, ist das Unendliche bei Kleist die Mittelstufe jenes ‘romantischen’ geschichtsphilosophischen Dreischritts<sup>41</sup>, der vom Unbewußten über unendliche Reflexion zum höchsten Bewußtsein führt. Auch an diesem Punkt geht die Parallele nicht über die marginale Verwendung gleicher Begriffe – die durchaus zum Vokabelvorrat der Zeit gehörten – hinaus. Zusammenfassend ist die Nähe zwischen Körner und Kleist wohl so zu beschreiben: durch beständigen mündlichen Austausch kannte der Dichter Körners ästhetische Positionen, er

---

<sup>36</sup>Ch. G. Körner an Theodor Körner, 9.12.1808. BwTK S. 39.

<sup>37</sup>Vor allem Rüdiger Görners Resümee verfehlt den Zusammenhang zwischen beiden Texten: „Kleist interpretierte Körners Absage an die Nachahmungsästhetik des 18. Jahrhunderts und seine Forderung nach dem Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit offenbar als den Beginn einer Ästhetik des Unbewußten.“ (Charakter und Grazie. S. 83.)

<sup>38</sup>Ebd. S. 88.

<sup>39</sup>Ebd.

<sup>40</sup>„Sollte es vielleicht Töne und Bewegungen geben, die eben deswegen nichts Bestimmtes bezeichnen, weil sie etwas Unendliches andeuten?“ (S. 34)

<sup>41</sup>Als erste hat Hanna Hellmann die Interpretation vorgeschlagen, Kleist übernehme in der Schlußpassage jenes triadisches Geschichtsmodell, das zur Grundausrüstung der romantischen Philosophie etwa eines Novalis oder Schelling gehört (Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems. Heidelberg 1911).

konnte ihnen soweit zustimmen, daß er einen Aufsatz des Freundes in der Erstausgabe seines Phöbus abdruckte, und er verdankt möglicherweise Körner, auf den Symbolwert des 'antigraven Schwebens' aufmerksam geworden zu sein.

Analysiert man die Verbindung zwischen Körner und Kleist, so ist es naheliegend, ebenfalls die Texte des zweiten Phöbus-Herausgebers Adam Müller auf Parallelen zu den Arbeiten Körners zu untersuchen. Diese Spur wurde bislang vermutlich deshalb nicht verfolgt, weil der einschlägige Text Müllers hinsichtlich seines Publikationszeitpunktes historisch älter ist: Müller hielt 1806 – also zwei Jahre vor der Veröffentlichung des Aufsatzes von Körner – in Dresden Vorlesungen über dramatische Kunst, die im Jahr 1807 für den Druck bearbeitet und ebenfalls im Phöbus publiziert wurden.<sup>42</sup>

Müller kannte Körners Aufsatz als Mitherausgeber des Journals und regelmäßiger Gast im Haus des Appellationsrates mit Sicherheit.<sup>43</sup> Er selbst widmet der Tanzkunst keinen eigenen Aufsatz. Allerdings illustriert er im Rahmen seiner Vorlesungen bestimmte Konstellationen innerhalb des Dramas durch Vergleiche mit Tanzfiguren. Dabei konzentriert er sich immer wieder auf die Verhältnisse, in denen sich männliche und weibliche Tänzer zueinander befinden. Möglicherweise rekurriert seine These, daß sich der Symbolwert der daraus entstehenden Tanzfiguren für die allgemeine Beschreibung von Kunstwerken nutzbar machen läßt, auf Körners Theorie. Aus der Art der Verschränkung und Distanzierung der Tanzenden, aus der Abfolge von Bewegungen aufeinander zu bzw. voneinander weg lassen sich Vergleiche mit den Verhältnissen der Figuren im Drama konstruieren. So beschreibt Müller die Konstellation in Shakespeares *Sommernachtstraum* folgendermaßen:

„Wie wenn im Tanze zwei Paare sich zur Chaine die Hände bieten, in eben so eigner Verschränkung erscheinen nun die vier Liebenden, jede Dame flieht ihren Ritter und reicht dem andern die Hand, jeder Ritter flieht seine Dame und reicht der andern die Hand. [...] Vorher im ähn-

---

<sup>42</sup>Bauke behauptet, Körners künstlerische Vorstellungen seien denen Müllers „diametrically opposed“, ferner habe er die Vorlesungen Müllers in Dresden nie besucht (Christian Gottfried Körner. S. 270), wobei er sich auf einen Brief Körners an seinen Sohn Theodor vom 3.5.1809 bezieht. Tatsächlich erwähnt Körner in diesem Brief aber nur die „politische[n] Vorlesungen“ Müllers (vgl. BwTK S. 53).

<sup>43</sup>Daß möglicherweise eine Verbindung zwischen Adam Müllers Vorlesungen und Körners Aufsatz besteht, hat als erster Louis Sauzin angedeutet, ohne der Frage weiter nachzugehen (vgl. Adam Heinrich Müller, sa vie et son œuvre. Paris 1937. S. 289f.).

lichen Falle standen, wie in einer ebenfalls sehr bekannten Tanzfigur, beide Ritter auf der Seite der Hermia und Helena war verlassen [...].“<sup>44</sup>

Bei Müller spielt der Begriff des Charakters ebenfalls eine Rolle<sup>45</sup>: Im Rahmen des Versuches, den Charakter der Poesie eines Landes zu beschreiben, kann der Vergleich mit den Figuren landestypischer Tänze hilfreich sein, wie er im Kapitel *Vom Character der spanischen Poesie* andeutet, ohne allerdings diesen Gedanken weiter zu verfolgen.<sup>46</sup>

Es ist durchaus möglich, daß Körner auch hier seine Spuren hinterlassen hat, die Übereinstimmung scheint jedoch zu undeutlich, als daß man tatsächlich von einer geistigen Nachfolgerschaft sprechen könnte. Allerdings taucht Müller im Kontext der theoretischen Auseinandersetzung Körners mit dem Lustspiel erneut in dessen geistiger Nähe auf. Die Summe der Parallelen läßt sicher nicht den Schluß zu, Kleist oder Müller hätten Körner in wesentlichen Aspekten ihrer Anschauungen beerbt. Eines aber wird deutlich: Körner stand während der Jahre 1807 und 1808 in engem, nicht nur praktisch-freundschaftlichen, sondern auch gedanklichen Austausch mit den Phöbus-Herausgebern, der sich in ihren während dieser Zeit entstandenen Texten vielfältig niederschlägt – eine Zusammenarbeit, die zu den literarhistorisch kurzerhand unterschlagenen Fakten zählt.

---

<sup>44</sup>Adam Heinrich Müller: Fragmente über William Shakespeare. S. 62. [Nachdruck S. 486.] In: Phöbus. Jg. 1, 9. und 10. Stück, September und Oktober 1808. S. 55-87. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner: Stuttgart 1961. S. 479-511.

<sup>45</sup>Vgl. das erste Kapitel *Vom Character der spanischen Poesie* von Adam Müllers Phöbus-Aufsatz *Über das spanische Theater* aus seinen *Vorlesungen über dramatische Poesie* (S. 3-12. [Nachdruck S. 331-340.] In: Phöbus. Jg. 1, 7. Stück, Juli 1808. S. 3-23. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner: Stuttgart 1961. S. 331-351).

<sup>46</sup>Vgl. ebd. S. 11. [Nachdruck S. 339].

### 6.3 Die Bemühungen um eine ‘deutsche’ Komödie: Körners Aufsatz *Ueber das Lustspiel* (1807/1808)

Vor allem durch den Briefwechsel mit Schiller ist bekannt, daß Körner sich immer wieder intensiv mit dem Sprechtheater beschäftigte, wobei er allerdings wesentlich mehr Stücke durch Lektüre als durch Aufführungen kennenlernte. Als Beobachter der aktuellen Szene, aber auch als ungewöhnlich belesener Literaturkenner, war er vor allem in den ersten Jahren ihrer Freundschaft der erste und wichtigste Kritiker der Bühnenstücke Friedrich Schillers, später auch der Produkte seines Sohnes Theodor. Seine mit beeindruckender Sicherheit urteilenden Briefkommentare werden hier nicht vorgestellt, da sie bereits Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung<sup>47</sup> waren und Körners Rolle als Kritiker Schillers gerade nicht Fokus dieser Arbeit sein soll. Um so bemerkenswerter ist, daß über dem Kritiker der Theatertheoretiker Körner völlig übersehen wurde: nicht ein einziger Kommentator hat sich dieser Quelle angenommen. Wie oben erwähnt, mag die Begründung darin liegen, daß sein Aufsatz *Ueber das Lustspiel* erst im Jahr 1808 veröffentlicht wurde – die Literaturwissenschaft aber Körners Aktivitäten allenfalls bis zum Jahr 1805, also bis Schillers Tod, verfolgt. Anders als Schiller hat Körner seine Beschäftigung mit der Komödie nicht aufgegeben, sondern sie noch im Jahre 1808, unter veränderten Bedingungen, vor allem angesichts der modernen Bühnenproduktion, einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Dabei entfernte er sich erheblich von jener Komödienkonzeption, die Schiller in den neunziger Jahren entwickelt hatte. Seine Überlegungen sind daher zum einen im Kontrast zu den klassischen Theorien des Lustspiels zu lesen, zum andern aber auch im Vergleich mit den Auffassungen und den Gattungsbeiträgen der Romantiker sowie der Komödien Heinrich von Kleists. Im Hintergrund steht dabei immer und unübersehbar Körners einzigartige, schwierige persönliche Situation: als bekennender ‘Klassiker’ einerseits, als Freund und Mitarbeiter von ‘Modernen’ wie Müller, Kleist und Schlegel andererseits.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup>Vgl. Camigliano: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner.

<sup>48</sup>Auf die freundschaftliche Beziehung Körners mit Schlegel wurde bereits hingewiesen. Seit Ende der neunziger Jahre mehren sich jedoch in Körners Briefen heftige Attacken auf die Werke des Freundes, von denen hier nur ein Beispiel angeführt wird: „Gestern habe ich unter einigen Meßprodukten auch Schlegels Alarkos geschickt bekommen. Es ist wirklich ein merkwürdiges Produkt für den Beobachter einer Geisteskrankheit. Man sieht das peinliche Streben bey gänzlichem Mangel an Phantasie aus allgemeinen Begriffen ein Kunstwerk hervorzubringen. Dabey ist viel Mühe auf einen künstlichen Rhythmus verwendet Trimeter, Trochäen und Anapästen auch Reime sind mit großer Verschwendung angebracht. Man sieht es war völliger Ernst seine ganze Kraft aufzubieten, und doch hat das Ganze so etwas possierliches, daß man oft versucht wird, es für eine Parodie zu hal-

**„Nichts ist seltener als eine schöne Komödie“<sup>49</sup>**

Diese kritische Bestandsaufnahme war um die Jahrhundertwende Allgemeingut der Diskussion um das Lustspiel.<sup>50</sup> Stereotype Figurenzeichnung, Mangel an psychologischer Differenziertheit und eine plakative Moralität kennzeichnet die Trivialdramatik, die zur Zeit der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert in Deutschland Konjunktur hatte. Unter den populären Autoren waren August von Kotzebue und August Wilhelm Iffland die herausragenden Gestalten. Deren Stücke trugen, im Gegensatz zu Schillers Forderung in der *Schaubühne als moralischer Anstalt*, weniger zu einer progressiven Erziehung der Zuschauer bei als zu deren permanenter Selbstbestätigung. „Menschenhaß? Nein, davon verspürt ich beim heutigen Stücke / Keine Reue, jedoch Reue, die hab’ ich gefühlt“<sup>51</sup>, schrieb Goethe mit spöttischem Blick auf den Komödienautor Kotzebue. Als Theaterdirektor jedoch wußte er, was er seinem Publikum schuldig war, und handelte pragmatisch: Unter seiner fünfundzwanzigjährigen Leitung zeigte das Weimarer Theater insgesamt 87 Stücke von Kotzebue, 46 von Vulpius, 31 von Iffland, 22 von

---

ten. Für den eigentlichen Wohlklang der Verse muß er gar kein Ohr haben. In dem Stil ist ein Gemisch von Schwulst und Gemeinheit, bald das Abentheuerliche von Jean Paul, bald der Ton der StaatsAction.“ (Körner an Schiller, 9.6.1802. NA Bd. 39, I. S. 276.)

<sup>49</sup>Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. FSKA Bd. I: Studien des klassischen Altertums. S. 19.

<sup>50</sup>Im Vergleich mit dem Repertoire anderer europäischer Nationen – der italienischen, französischen, spanischen oder englischen – verfügt die gesamte deutsche Literatur in der Tat über einen schmalen Lustspielkanon. Kaum mehr als eine Handvoll Komödien lassen sich ausmachen. Dazu zählen Lessings *Minna von Barnhelm*, Kleists *Amphitryon* und *Der zerbrochne Krug*, Büchners *Leonce und Lena*, Nestroys *Lumpacivagabundus* und *Einen Jux will er sich machen*, Hauptmanns *Biberpelz*, Hofmannsthals *Der Schwierige*. Weitgehend in Vergessenheit geraten sind die Komödien der Aufklärung, eines Christian Fürchtegott Gellert oder Christian Felix Weiße etwa. Nicht viel besser ergeht es der einschlägigen Sturm-und-Drang-Dramatik, die in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gegen aufklärerische Moraldidaktik und Regelpoetik angetreten war: Theateraufführungen von Lenzens *Hofmeister* oder *Der neue Menoza* haben bis heute Seltenheitswert. Goethes scherzhafte Jugenddramen *Die Mitschuldigen* und *Die Laune des Verliebten* fristen ihre Existenz lediglich in großen Werkausgaben. Goethes Komödien, die im Kontext der Französischen Revolution entstanden sind – *Der Groß-Cophta*, *Der Bürgergeneral* und *Die Aufgeregten* –, wurden bereits von den Zeitgenossen als mißlungen empfunden. Auch die Romantiker brachten kein bühnenwirksames Lustspiel hervor, sondern erschöpften sich in der Produktion selbstreferentieller Lesedramen von der Art des *Gestiefelten Katers*, der *Verkehrten Welt* (Ludwig Tieck) oder *Ponce de Leon* (Clemens Brentano). *Der zerbrochne Krug* kam zu Lebzeiten Kleists über die Weimarer Erstaufführung nicht hinaus, den *Amphitryon* hat der 1811 verstorbene Dichter nie auf der Bühne zu sehen bekommen; die Uraufführung fand erst 1876 statt.

<sup>51</sup>Johann Wolfgang von Goethe: Xenien. HA Bd. 1. S. 217.



Friedrich Ludwig Schröder – hingegen nur zehn von Schiller und 15 vom Intendanten selbst.<sup>52</sup>

Der deutschen Literatur mangelt es an guten Komödien<sup>53</sup> – das ist der Befund, von dem auch Körners *Lustspiel*-Aufsatz ausgeht. Um die Jahrhundertwende befand er sich mit dieser Klage in bester Gesellschaft. Nichts sei seltener als eine schöne Komödie, hatte Friedrich Schlegel bereits 1794 in seiner Aristophanes-Studie konstatiert<sup>54</sup>, und dessen Bruder August Wilhelm Schlegel lieferte in der *Allgemeinen Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur* von 1802 neben Bedauern darüber, daß „bei uns die Komödie gänzlich verunglücken“ mußte, auch gleich eine Reihe triftiger Gründe für den Mißstand hinterher. Seiner Ansicht nach liegen sie zum einen im deutschen Volkscharakter, dem „die freie Heiterkeit des Geistes“ abgehe, zum anderen in der sozialen und politischen Zersplitterung der Nation: „daß nämlich Deutschland nicht eine einzige große Hauptstadt besitzt, die das Zentrum der Kunst und des Geschmacks wäre“<sup>55</sup>. Übereinstimmend äußerte sich Goethe ebenfalls im Februar 1802 zum Nationalcharakter der Deutschen:

„Der Deutsche ist überhaupt ernsthafter Natur, und sein Ernst zeigt sich vorzüglich, wenn vom Spiele die Rede ist, besonders auch im Theater. Hier verlangt er Stücke, die eine gewisse einfache Gewalt über ihn ausüben, die ihn entweder zu herzlichem Lachen oder zu herzlicher Rührung bewegen.“<sup>56</sup>

Körner dachte zwar in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende in verschiedenen Abhandlungen über Fragen nationaler Stile, über die Unter-

---

<sup>52</sup>Über den Theaterpraktiker Goethe berichtet ausführlich Willi Flemming (Goethe und das Theater seiner Zeit. Stuttgart 1968).

<sup>53</sup>Noch im Jahr 1812 beklagt Körner das Fehlen guter Lustspiele in einem Brief an seinen Sohn Theodor: „Ob Du mehr Talent zum Tragischen oder zum Komischen hast, kann ich noch nicht beurtheilen, da mir die Data zur Vergleichung fehlen. Indessen vereinigt sich vieles bei Dir, was Dir einen glücklichen Erfolg im Komischen verspricht. Du hast vielseitige Empfänglichkeit, ein leichtes Blut, Witz, Fertigkeit im Versbau, Bekanntschaft mit dem Tone der feineren Welt, und eine heitere Phantasie. Schade wäre es, wenn Du diese Vorzüge nicht gebrauchtest, um etwas Ausgezeichnetes in einem Fache zu leisten, das in der deutschen Litteratur unter die ärmeren gehört.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 27.2.1812. BwTK S. 176f.)

<sup>54</sup>Vgl. Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. FSKA Bd. 1. S. 19.

<sup>55</sup>August Wilhelm Schlegel: Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der deutschen Literatur. In: Ders.: Kritische Schriften und Briefe. 7 Bde. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1962ff. Bd. 3: Geschichte der Klassischen Literatur. S. 28f.

<sup>56</sup>Johann Wolfgang von Goethe: Weimarisches Hoftheater (1802). WA I. Abt. 40. Bd. S. 82f. (Dieser kurze Text ist nicht in der HA abgedruckt.)

schiede zwischen der Literatur der Nachbarn und der eigenen nach<sup>57</sup>; im Zusammenhang mit dem Lustspiel steht allerdings das Fehlen speziell deutscher Komödien lediglich im Hintergrund seiner Überlegungen. In seinem Aufsatz geht es um die allgemeine Überlegung, wie ein Lustspiel beschaffen sein müsse, das dem Anforderungskatalog an ein schönes Kunstwerk genügen könnte.

### **Der Aufsatz *Ueber das Lustspiel***

Die oben erwähnten sozial- und kulturgeschichtlichen sowie nationalpsychologischen Begründungen führt Körner also nicht erneut ins Feld – sie stehen jedoch im Hintergrund seiner Klage über den Mangel an Komödien. Er versucht zu klären, wie denn ein gutes Lustspiel beschaffen sein müsse und unter welchen Bedingungen es entstehen könne. Zunächst unterscheidet er zwischen rezeptiven und produktiven Aspekten, betont ihr gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis und weist dem Kritiker eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung einer ‘Komödienkultur’ zu. An erster Stelle steht die Erziehung des Publikums. Dem „ächten Künstler“ müsse auf Rezipientenseite der ‘echte Geschmack’ korrespondieren: „gleichgestimmte Seelen [...], die mit Liebe empfangen, was er mit Vertrauen darbietet“ (S. 80)<sup>58</sup>. Nicht an „Weichlingen“, „Gecken“ oder „Pedanten“ (ebd.) sei dem Dichter gelegen, sondern an jenen Personen,

„die bei der innigsten Verehrung für fremdes Verdienst nicht dadurch unterjocht und vernichtet werden, die mehr die Kunst als den Künstler lieben, dessen Nachlässigkeiten sie zwar entschuldigen, aber nicht bewundern, die durch jede Vortrefflichkeit zu neuen Fortschritten auf ihrer eignen Laufbahn sich begeistert fühlen, aber auch keinen Stillstand, keine Erschlaffung bei andern dulden, die die Schranken der menschlichen Kraft weit über jede Wirklichkeit hinaussetzen, und von jedem der viel geleistet hat, immer noch etwas höheres erwarten.“ (S. 80f.)

Dabei habe der Kritiker die wichtige Aufgabe der Vermittlung zwischen dem Künstler und dem verständigen Teil der Gesellschaft zu leisten, denn von dieser „Classe des Publikums kann der Künstler nicht durch Haß oder

---

<sup>57</sup>So etwa in *Ueber Geist und Esprit* (1802) und *Ueber die deutsche Litteratur* (1812).

<sup>58</sup>Körner: *Ueber das Lustspiel*. – Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf die o.g. Textausgabe des Aufsatzes in den *Aesthetischen Ansichten*.

Geringschätzung, sondern bloß durch Misverständnisse entfernt werden“ (S. 81).

Eine vergleichbare Mediatorenrolle entwirft Körner für den Dichter auf produktionsästhetischer Seite. Gefordert wird eine „Ausgleichung zwischen Theorie und Praxis“, derer „besonders das Lustspiel zu bedürfen“ (ebd.) scheine. Körner differenziert zwischen dem „genialischen Dichter“, der unbeschränkte geistige Freiheit verlangt, und demjenigen, der sich „unter das Joch der herrschenden Mode“ beugt: „Wildheit und Barbarei“ seien hier, „Kraftlosigkeit und Armuth“ (ebd.) dort zu beklagen. Auch die Beschaffenheit einer geeigneten Theorie versucht er als ein Mittleres zwischen entgegengesetzten Positionen zu definieren: das Prinzip der Kunstautonomie wird der Subordination der Kunst unter heteronome Zwecke respektive dem Regelwerk einer normativen Poetik gegenübergestellt.

Bereits der methodische Ansatz läßt Körners Absicht erkennen. Sein *Lustspiel*-Aufsatz ist der Versuch, das Wesen der Gattung formal zu bestimmen. Nicht der Gegenstand, nämlich der „Stoff des Lächerlichen“ (S. 83) sei gattungskonstituierend, vielmehr komme alles auf „die Behandlung“ an: der „Werth des Lustspiels“ (S. 84) liege in der Form. Im Zentrum seiner Argumentation steht dabei das Ideal klassischer Harmonie, das er als Gleichgewicht und Ausgleich zwischen Extremen begreift.

Eine ganze Reihe solcher Oppositionspaare ruft Körner auf, wenn er sich anschickt, die Vorzüge des „vollendeten Lustspiel[s]“ zu benennen:

„Von dem vollendeten Lustspiele läßt sich daher mit Recht jeder Vorzug verlangen, für dessen Erreichbarkeit irgend ein Beispiel angeführt werden kann. Dahin gehört Reichthum des Gedankens und der Darstellung verbunden mit Einheit des Ganzen, Bestimmtheit der Gestalten ohne Steifheit, tiefes Eindringen in das Eigenthümliche der Charaktere und Situationen ohne Schwerfälligkeit, poetische Pracht ohne Ausschweifung, Originalität mit Besonnenheit, Freiheit mit Sitte, Energie mit Grazie.“ (Ebd.)

Dem möglichen Einspruch, daß sich derart widerstreitende Elemente in einem Gegenstand nur unvollkommen vermitteln ließen, begegnet Körner mit einem emphatischen Bekenntnis zum „Klassischen“, dessen „Meisterschaft“ sich gerade darin zeige, „daß zwischen entgegengesetzten Vorzügen ein glückliches Ebenmaas erreicht“ (S. 84f.) werde. Und der Gefahr einer möglichen Verwechslung der klassischen Mitte mit „Mittelmäßigkeit“ und des harmonischen Ausgleichs mit „Erschlaffung“ (S. 85) versucht er vorzubeugen, indem er das Wesen des Lustspiels mit dem Habitus des „kindlichen Charakters“ vergleicht. Im Gegensatz zum „heroischen Charakter“ – auch hier operiert er wieder mit Oppositionsbegriffen –, den die Über-

windung eines mächtigen Widerstands kennzeichne, äussere sich im „kindlichen Charakter“ ein Moment des Spielerischen: jene Form der Daseinsfreude, die „ohne den Druck der Beschränkung“ (S. 82) wirke:

„Das gesunde und nicht verbildete Kind freut sich seines Daseyns ohne den Druck der Beschränkung zu fühlen, weder durch Furcht noch Neid trübt seine Ansicht, in dem ganzen Umfange seiner Sphäre ist alles sein Eigenthum und jedes fremde Leben sein Spiel. Auch in dem männlichen Alter giebt es einzelne glückliche Momente einer ähnlichen Stimmung, und es ist ein würdiges Geschäft des Dichters, ein solches Moment zu fixiren, und ihm eine dauernde Gestalt im Reiche der Kunst zu geben.“ (S. 82f.)

Mit anderen Worten, Gleichzeitigkeit von „Freiheit und Stärke“ (S. 90) prägt das kindliche Lebensalter, und Aufgabe des Dichters sei es, „ein solches Moment zu fixiren, und ihm eine dauernde Gestalt im Reiche der Kunst zu geben“. Welcher Zusammenhang aber besteht zwischen dieser anthropologischen Konstruktion und einem guten Lustspiel? Körners Antwort heißt:

„Ist die Darstellung nicht episch, sondern dramatisch, so entsteht ein Lustspiel, wenn in der Begeisterung des Dichters der kindliche Charakter der herrschende war.“ (S. 83)

Ohne seine historische Herleitung fortzusetzen, führt Körner anschließend nochmals jene Kategorienliste auf, deren gemeinsamer Nenner das harmonische Mittlere, das vielbeschworene klassische Ebenmaß ist, dessen Gültigkeit er in allen Arbeiten zur Ästhetik unverändert einfordert:

„Dahin gehört Reichthum des Gedankens und der Darstellung verbunden mit Einheit des Ganzen, Bestimmtheit der Gestalten ohne Steifheit, tiefes Eindringen in das Eigenthümliche der Charaktere und Situationen ohne Schwerfälligkeit, poetische Pracht ohne Ausschweifung, Originalität mit Besonnenheit, Freiheit mit Sitte, Energie mit Grazie. [...] Eben darin soll sich die Meisterschaft zeigen, daß zwischen entgegengesetzten Vorzügen ein glückliches Ebenmaas erreicht wird.“ (S. 84f.)

So wenig die These, der Dichter müsse sich in einer dem kindlichen Gemüt vergleichbaren Stimmung befinden, um Komödien zu schreiben, als gattungstheoretische Bestimmung des Lustspiels hilfreich sein mag – bedenkt man zumal, daß in einschlägigen Schriften eines Schelling, Adam Müller

oder Hegel die Komödie vor der Folie einer Theorie der Tragödie entwickelt wird<sup>59</sup> –, so erscheinen Körners Ausführungen um so geeigneter, einen Angriff gegen die romantische Ästhetik vorzutragen. ‘Vandalismus in der Kunst’ wirft er der jungen Generation als Hauptpunkt der Anklage vor. Der Befund ergibt sich aus einer raschen historischen Analyse, die in einem Atemzug den Bogen von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* zur romantischen Poetik schlägt:

„Es mußte zuletzt einleuchten, wie sehr die Kunst durch beschränkende Gesetze der Theorien verarmte, der Despotismus reizte zur Empörung, und die völlige Gesetzlosigkeit wurde als neue Theorie aufgestellt. Nicht bloß von fremdem Dienste sollte die Poesie befreit werden, sondern auch auf ihrem eigenen Gebiete für die Willkür des Dichters keine Gränze mehr übrig bleiben. Schonung gegen irgend ein achtungswürdiges Gefühl in der Wahl oder Behandlung des Stoffs galt für Schwäche und veraltetes Vorurtheil. Selbst die Bedingungen der Darstellung wurden für drückend angesehen. Das Darstellen überhaupt schien ein zu kleinliches Geschäft. Der Dichter, meinte man, müsse in einer höhern Region über seinem Stoffe emporschweben, und zeige sich nie größer, als wenn er sein eignes Werk im nächsten Momente wieder zerstöre.“ (S. 88)

Auch wenn Körner dem Ziel seiner Kritik hier keinen Namen gibt: es ist eindeutig Friedrich Schlegel und mit ihm die jungromantische Schule, deren literarische Verfahren scharf angegriffen werden. Die Technik der Illusionsbrechung, die Schlegel an Aristophanes exponiert und Ludwig Tieck in seinen Komödien zum beherrschenden Stilelement erhoben hatte, steht für Körner stellvertretend für die Struktur des romantischen Kunstwerks. Die Vermischung der Wirklichkeitsebenen, das Spiel mit dem Heterogenen und die Fragmentarität der Form gelten ihm freilich als Beweise für „unzusammenhängende Bestrebungen“ (S. 89) des Künstlers und nicht etwa als intendierte Effekte höchster Kunstabsicht.<sup>60</sup> Konstruktion und Dekonstruktion,

---

<sup>59</sup>Vgl. Schelling: *Philosophie der Kunst* (1802/03); Adam Heinrich Müller: *Über die dramatische Kunst* (1806); Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien einer Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1829).

<sup>60</sup>Körner begründet seine Kritik an Schlegel und Tieck in seinem Brief an Schiller vom 27.7.1804 ausführlich: „Ich habe eben jetzt Tiecks Octavianus gelesen. Phantasie und Gewandtheit in Sprache und Versification ist dem Verfasser nicht abzusprechen. Auch hat er in manchen ernsthaften und rührenden Stellen viel geleistet. Aber es wäre einmal Zeit, daß man gegen die Barbarey einer solchen Manier, die von einer gewissen Schule für die einzige wahre Poesie verkauft wird, sich laut und nachdrücklich äusserte. Nur müßte man weit ausholen, um dieses Unwesen zu bekämpfen. Es liegen misverstandene Sätze über die Freyheit und Selbstständigkeit des Dichters dabey zum Grunde. Racine und seine

Schaffen und Zerstören gehören zum Inventar von Schlegels Ironie-Konzeption, in der klassische Formbegriffe wie Harmonie, Ordnung, Geschlossenheit oder Schönheit eben keine unangefochtene Stellung mehr haben. Die genuine Leistung der Romantik, das Reich der Kunst über den Bezirk des Schönen auf die Vielfalt des Daseins und damit auch auf Erscheinungen des Deformierten und Grotesken ausgedehnt zu haben, konnte und wollte Körner von seinem Standpunkt aus nicht anerkennen.

### **Komödienfremde Klassik? Schillers idealische Konzeption**

Der theoretische Boden, von dem aus Körner argumentiert, ist zweifelsohne jenes ästhetische Fundament, das er mit Schiller, Goethe und Wilhelm von Humboldt gelegt hatte. In Richtung einer Instrumentalisierung des Lustspielthemas zur Verteidigung klassischer Glaubenssätze deutet vor allem der äußere Anlaß, der Körners Abhandlung allem Anschein nach inspiriert hat. Die *Lustspiel*-Schrift schließt mit einem Plädoyer zugunsten der klassischen Werte Maß und Sitte sowie dem Wunsch, der deutsche Parnaß möge vor „Verwilderung“ (S. 91) geschützt werden. Zur Beglaubigung beruft sich Körner auf Goethes *Torquato Tasso*. Das Drama war 1790 im Druck erschienen, in der von Goethe redigierten Bühnenfassung aber erst im 19. Jahrhundert, und zwar just zu Beginn des Jahres 1807 in Weimar uraufgeführt worden. Keine Frage: Im Kontext einer Komödienschrift überrascht die Bezugnahme auf Goethes Sittlichkeitsdrama aus der Frühphase seiner klassischen Konversion, und es ist schwer nachzuvollziehen, ob und wie der *Tasso* als Lustspiel von kanonischer Geltung zu deuten sein könnte. Körner unternimmt diesen Versuch auch gar nicht. Worauf es ihm vielmehr ankommt und worin seine *Lustspiel*-Abhandlung gipfelt, ist ein Schlüsselsatz klassischer Moralität: „Erlaubt ist, was sich ziemt“ – also die berühmte

---

Nachahmer waren Sklaven ihres Stoffs und ihres Publikums. Der ächte Dichter giebt sich selbst sein Gesetz, aber in der Gesetzlosigkeit sucht er kein Verdienst. Seinen Stoff behandelt er mit Leichtigkeit, nicht mit Leichtsinn, spielend aber nicht tändelnd. [...] Was bey Shakespear Mangel an Ausbildung war, wird ihm von der Schlegelschen Schule als höhere Stufe der Poesie angerechnet. Das Chaotische in seinen Werken soll absichtlich – soll das Gepräge eines freyen Spiels der Phantasie seyn. Und von dieser Seite sucht man ihm nachzuahmen, wo es freylich leichter ist, als in der Kraft, Tiefe und Lebendigkeit seiner Darstellung. Es schadet nicht, wenn die ernsten Scenen flach und kalt, die komischen oft schaal und gemein ausfallen; nur muß das künstliche Chaos durch allerley Schnörkel der Versification aufgeputzt sein. – Doch genug von solchen Produkten der Mode. Fast ist es unnöthig gegen sie zu kämpfen. Sie wird, wie so manche andre Mode, verschwinden, und früh oder spät wird man von selbst zum ächten Geschmack zurückkehren.“ (NA Bd. 40, I. S. 230f.)

Absage der Prinzessin von Este an genialische Subjektivität zugunsten der Verpflichtung der Kunst auf gesellschaftsdienliche Normen.

Damit unterstreicht Körner erneut seine Zugehörigkeit zum klassischen Bund, innerhalb dessen zwar keine Lustspiele geschrieben, wohl aber bedeutende Beiträge zur Komödientheorie geleistet worden waren.<sup>61</sup> Ob „jede ‘Klassik’ im Grunde humorlos und komödienfremd“<sup>62</sup> sei, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Fest steht, daß weder Goethe noch Schiller eine Komödie gelungen ist, die sich auf dem Theater hätte behaupten können. Treffend bringt Martin Stern das Problem auf den Punkt:

„Gerade die Periode höchster geistiger Konzentration, größter Weite des Horizonts und Schärfe der ästhetischen Reflexion in der neueren deutschen Geschichte, die Weimarer Klassik, war im Feld des Lustspiels besonders unproduktiv.“<sup>63</sup>

In diesem Spannungsfeld zwischen einer klassischen Theorie und ihrem fehlenden Korrelat – einem klassischen Lustspiel – hatte Körner schon 1789 begonnen, Schiller zur Bearbeitung eines komischen Stoffes anzuregen:

„Ich habe feine Züge von Charackterdarstellung darin [im *Geisterseher*; Anm. d. Verf.] gefunden, die mich auf den Gedanken gebracht haben, ob Du Dich nicht einmal im edlen Lustspiel versuchen solltest. Es existirt so wenig Gutes in diesem Fache der deutschen Literatur. Franzosen, Italiäner und Engländer haben diese Gattung noch lange nicht erschöpft. Lessing und Engel haben nur Proben gegeben. Lenz, Klingler und Beil haben zu wenig Geschmack. Iffland hat Talent, ist aber beqvem. Göthe hat nur in kleineren Stücken, und in einzelnen

---

<sup>61</sup>Goethe hat im Gegensatz zu Schiller keinen systematischen Beitrag zur Komödientheorie geleistet. Von ihm finden sich lediglich verstreute Äußerungen zum Wesen des Komischen, so etwa in einem Brief an Schiller: „Ueber das theatralisch komische habe ich auch verschiednemal zu denken Gelegenheit gehabt, das Resultat ist: daß man es nur in einer großen, mehr oder weniger rohen, Menschenmasse gewahr werden kann, und daß wir leider ein Kapital dieser Art, womit wir poetisch wuchern könnten, bei uns gar nicht finden.“ (Goethe an Schiller, 31.8.1797. NA Bd. 37, I. S. 120.) Interessant ist, daß Körner auch Goethe über Schiller verschiedentlich anzuregen versuchte, selbst eine Komödie zu schreiben. So heißt es etwa in seinem Schreiben vom 22.5.1795: „Warum versucht Göthe nicht einmal seine ganze Kraft in einem Lustspiele? Wir sind noch so arm an dieser Gattung.“ (NA Bd. 35. S. 211.) Schiller antwortete ihm am 2.6.1795: „Auf die Comödie will er [Goethe] aber nicht entriren; denn er meynt, dass wir kein gesellschaftliches Leben hätten.“ (NA Bd. 27. S. 189.)

<sup>62</sup>Helmut Prang: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968. S. 183.

<sup>63</sup>Martin Stern: Zeitlose Komik ohne Satire? Gedanken zur Komödientheorie der Weimarer Klassik. S. 185. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen 1986. S. 185-204.

Stellen von größeren sich in diesem Fache versucht. Dir sind schon einige Stellen dieser Art in einem Stücke gelungen, das wie Du weißt sonst nicht mein Favorit ist, Kabale und Liebe.“<sup>64</sup>

Als Schiller nicht auf seine Anregung reagiert, macht Körner einige Monate später einen erneuten Vorstoß:

„Solltest Du Dich nicht einmal in dieser Gattung versuchen? Es ist etwas im Lustspiele, was noch kein Deutscher, selbst Lessing nur selten erreicht hat – Leben mit Grazie auf eine Art darzustellen, daß die Aufmerksamkeit möglichst beschäftigt und der Genuß durch nichts gestört wird. [...] Du verstehst mich und es kommt gewiß nur auf Dich an, dem deutschen Publikum zu zeigen, was ein Lustspiel seyn kann.“<sup>65</sup>

Und mehr als zehn Jahre später schreibt Körner erneut:

„Fast möchte ich Dir rathen, wenn Du inmittelst Dich noch nicht für einen tragischen Stoff bestimmt hast, einmal zur Abwechslung die Komödie zu versuchen. Ich fürchte Deine Jungfrau von Orleans hat Dich ein wenig verwöhnt. Dieser Stoff war freylich äusserst anziehend, und ehe er Dir etwas aus dem Gedächtniß ist, wirst Du einen andern nicht so leicht lieb gewinnen können. Eine ganz fremdartige Unterbrechung, die Dich durch die Neuheit reizte, wäre hierzu vielleicht sehr zweckmäßig.“<sup>66</sup>

Im selben Brief erläutert Körner dem Freund seine Einschätzung der aktuellen Lustspielproduktion und begründet seine Einschätzung, Schiller könne der Lustspielautor werden, auf den man in Deutschland warte:

„Ich habe ein Ideal von einer Komödie im Kopfe, das meines Wissens noch niemand in einem ganzen Stücke von grösserem Umfange erreicht hat. Nur einzelne Szenen, und kleinere Stücke kenne ich, die sich ihm nähern. So wie in der Tragödie die Würde der menschlichen Natur, so wäre hier ihre Anmuth der eigentliche Stoff der Darstellung.

---

<sup>64</sup>Körner an Schiller, 4.3.1789. NA Bd. 33, I. S. 313. – Daß Körner seine Aufmerksamkeit nicht auf deutsche Beiträge fokussierte, zeigt ein Brief aus dem Jahr 1795, in dem er Schiller ankündigt, er plane für die Horen „eine Charakteristik von Shakespear’s Lustspielen“. (Körner an Schiller, 22.5.1795. NA Bd. 35. S. 211.)

<sup>65</sup>Körner an Schiller, 29.6.1790. NA Bd. 34, I. S. 18. – Auch in seine Urteile über Dramen Schillers läßt Körner immer wieder Ermunterungen zu einer Lustspiel-Arbeit einfließen, so etwa in die Kritik des *Wallenstein*: „Die eingewebten komischen Züge – die mich wieder in meinem Glauben an Dein Talent zum Lustspiele bestärken – geben dem Gemälde noch mehr Wahrheit.“ (Schiller an Körner, 25.6.1797. NA Bd. 37, I. S. 51.)

<sup>66</sup>Körner an Schiller, 18.5.1801. NA Bd. 39, I. S. 70.



Und es fragt sich ob nicht mehr inniges Gefühl für Leben, Freude und Grazie zu einem solchen Gemälde erfordert wird, als der Humor, den Du Dir nicht zutraust, wovon Du aber auch schon Proben gegeben hast. An Tiefe würde es einem solchen Produkte nicht fehlen, also auch nicht an Befriedigung für Deinen Ernst. Eben daß man die Komödie zu frivol behandelt hat, hat sie verdorben.“<sup>67</sup>

Die Fruchtlosigkeit dieser Anregung ist bekannt. Schillers Brief vom 13. Mai 1801 klingt nicht nur wie eine endgültige Antwort auf Körners Vorschlag<sup>68</sup>; vielmehr wird diese Passage gern als Beleg für eine konstitutionsbedingte Abneigung Schillers gegen das Komische zitiert. Hier heißt es:

„Außer einigen andern noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch eine Idee zu einer Comödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Comödie, wo es mehr auf eine comische Zusammenfügung der Begebenheiten, als auf comische Charactere und auf Humor ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen.“<sup>69</sup>

Von Schillers Bekenntnis zur Ernsthaftigkeit seiner Natur auf seine latente Humorlosigkeit und Antipathie dem komischen Genre gegenüber<sup>70</sup> zu schließen, hält Helmut Koopmann mit Recht für unzulässig.<sup>71</sup> Immerhin hat

---

<sup>67</sup>Ebd.

<sup>68</sup>Körner ließ sich in seinem Bemühen dennoch nicht beirren. Noch am 24.10.1803 schreibt er an Schiller: „Uebrigens ist mir dabey eingefallen, daß Du in Deinen Nebenstunden Dich um das deutsche Theater sehr verdient machen könntest, wenn Du den ganzen Vorrath von französischen, englischen und ältern deutschen Stücken mustertest, um zu sehen, was man in einer besseren Gestalt dem jetzigen Publikum anbieten könnte, um ihm nach und nach die Plattheiten von Iffland und Kotzebue zu verleiden.“ (NA Bd. 40, I. S. 144.)

<sup>69</sup>Schiller an Körner, 13.5.1801. NA Bd. 31. S. 36.

<sup>70</sup>Als erster hat Karl Holl die These vertreten, Schiller sei aufgrund seiner persönlichen Disposition nicht imstande gewesen, eine Komödie zu schreiben (vgl. Schiller und die Komödie. Leipzig 1925).

<sup>71</sup>Zwar habe Schiller nie ein Lustspiel vollendet, und sein einziger Komödienentwurf, *Die Polizei*, sei über das Stadium einer Skizze nicht hinausgekommen, doch wie zuvor Körner erblickt Helmut Koopmann in der Eröffnung des bürgerlichen Trauerspiels *Kabale und Liebe* eine „vorzügliche Komödienszene“. Darüber hinaus finden sich komische Rollen sowohl im *Fiesko* wie im *Wallenstein*, einzelne Gedichte in der *Anthologie auf das Jahr 1782* enthalten groteske Züge und im Jahr 1801 übersetzte Schiller Carlo Gozzis Komödie *Turandot* ins Deutsche. Deshalb, so argumentiert Koopmann weiter, könne im Falle Schillers „von einer von vornherein nicht gegebenen Beziehung zur Welt der komischen Muse ebensowenig die Rede sein [...] wie von einer Komödienfremdheit der Klassik“ (Schiller und die Komödie. S. 276. In: JbDSG 13, 1969. S. 272-285).

sich Schiller der Komödie zwar in der Praxis verschlossen, nicht jedoch in der Theorie. Es lag nahe, daß er der komischen Gattung in Folge seiner Beschäftigung mit Kants *Kritik der Urteilkraft* keinen substantiellen Wert abgewinnen konnte. Denn im Gegensatz zur Tragödie, in der historische und poetische Wahrheiten zur Darstellung gebracht würden, so Schillers Gedankengang während der Kantischen Periode, thematisiere die Komödie die Wirklichkeit des Menschen. Dem Bereich des Erhabenen in der ernstesten Gattung stehe in der heiteren die Welt des Gemeinen und Niederen gegenüber. Im Zuge seiner ästhetischen Neubesinnung in der zweiten Hälfte der 90er Jahre erfuhr die Komödie jedoch eine grundlegende Neubewertung.<sup>72</sup> Ein Jahr nach der Begegnung mit Goethe wies Schiller in der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*<sup>73</sup> den dramatischen Gattungen ihren funktionalen Ort im Rahmen seines Begriffssystems von „naiv“ und „sentimentalisch“ zu. Teil dieses Aufsatzes ist das Nachlaßfragment *Tragödie und Comödie*, in dem Schiller erklärt:

„Im Ganzen kann man sagen: die Comödie setzt uns in einen höheren Zustand, die Tragödie in eine höhere Thätigkeit. Unser Zustand in der Comödie ist ruhig, klar, frei, heiter, wir fühlen uns weder thätig noch leidend, wir schauen an und alles bleibt außer uns; dieß ist der Zustand der Götter, die sich um nichts menschliches bekümmern, die über allem frei schweben, die kein Schicksal berührt, die kein Gesetz zwingt.“<sup>74</sup>

Betrachtet man diese Passage vor dem Hintergrund der Philosophie des Schönen, dann wird deutlich, was Schiller meint: Er definiert die Komödie als den adäquaten dichterischen Ausdruck des ästhetischen Zustandes; im Lustspiel erscheint das Ideal, der „Zustand der Götter“ verwirklicht, der im

---

<sup>72</sup>Helmut Koopmann vertritt die These, Schillers Neubewertung der Komödie sei Folge seiner Emanzipation von der Orientierung an Kant: „An die Stelle einer Theorie der Tragödie in den frühen neunziger Jahren war hier eine Theorie der Komödie getreten. Auf Schillers Verhältnis zu Kant bezogen bedeutet das: dieser Wechsel indiziert nichts Geringeres als den Wandel von Schillers anfänglich so starkem Interesse an Kants Analytik des Erhabenen zu einer über Kant hinausführenden Beschäftigung mit dem Schönen, die sich schließlich in einer neuen Theorie der Komödie niederschlug.“ (Ebd. S. 283.)

<sup>73</sup>In dieser Schrift unterscheidet Schiller drei sentimentalische Ausdrucksformen im Kunstwerk: die idyllische, die den höchsten Stellenwert besitzt, die elegische und – am unteren Ende der Skala – die satirische. Während die beiden ersten Begriffe auch Dichtungsgattungen bezeichnen (Idylle und Elegie), beschreibt Satire eine bestimmte Perspektive der Darstellung.

<sup>74</sup>Friedrich Schiller: *Tragödie und Comödie*. NA Bd. 21. S. 92f.

Trauerspiel erst hergestellt werden muß.<sup>75</sup> Als Konsequenz dieser idealischen Bestimmung der Komödie als Gattung mußte Schiller die ganze reale europäische Komödientradition verwerfen, insofern sich diese nicht in ideale Höhen erhob, sondern in die Niederungen der Realität hinabstieg:

„Der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, ist eben daher auch am meisten der Platttheit ausgesetzt, wie auch das Beyspiel des Aristophanes und Plautus, und fast aller der spätern Dichter lehret, die in die Fußstapfen derselben getreten sind. Wie tief läßt uns nicht der erhabene Shakespeare zuweilen sinken, mit welchen Trivialitäten quälen uns nicht Lope de Vega, Moliere, Regnard, Goldoni, in welchen Schlamm zieht uns nicht Holberg hinab. Schlegel, [...] Gellert [...] so wie auch Rabener, Lessing selbst [...] – wie büßen sie nicht alle, mehr oder weniger, den geistlosen Charakter der Natur, die sie zum Stoff ihrer Satyre erwählten. Von den neuesten Schriftstellern in dieser Gattung nenne ich keinen, da ich keinen ausnehmen kann.“<sup>76</sup>

In der gegenwärtigen Komödienpraxis, so meinte Schiller, herrsche kein göttergleiches Schweben, sondern ein nach Nation und Epoche differenzierbares moralisches Interesse an den Schwächen und Lastern des Menschengeschlechts. Alle Satire aber sei dem Schönen als dem interesselosen Wohlgefallen entgegengesetzt.

Nicht die Komödie an sich, nur die bisherigen Beiträge zur Gattung erfüllen also die Kriterien des Schönen nicht, grundsätzlich aber ist die Komödie keinesfalls weniger schönheitsfähig als die Tragödie.<sup>77</sup> Beide sollen das Gemüt des Betrachters in Freiheit setzen, die Tragödie durch Autonomie, die Komödie durch unbedingte moralische Indifferenz. In seiner Formulierung der *Dramatischen Preisaufgabe* für die Propyläen aus dem Jahr 1800 bekräftigt Schiller diese Position von neuem. Hier heißt es:

---

<sup>75</sup> „Diese Freyheit des Gemüths in uns hervorzubringen und zu nähren, ist die schöne Aufgabe der Comödie, so wie die Tragödie bestimmt ist, die Gemüthsfreyheit, wenn sie durch einen Affekt gewaltsam aufgehoben worden, auf ästhetischem Wege wieder herstellen zu helfen.“ (Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. NA Bd. 20. S. 445.)

<sup>76</sup>Ebd. S. 479.

<sup>77</sup>Schiller deutet sogar an, daß eine Komödie, die seine Anforderungen erfüllt, der Tragödie überlegen sei: „Ihr Ziel ist einerley mit dem höchsten, wornach der Mensch zu ringen hat, frey von Leidenschaften zu seyn, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.“ (Ebd. S. 446.)

„Man klagt mit Recht, daß die reine Komödie, das lustige Lustspiel, bei uns Deutschen durch das sentimentalische zu sehr verdrängt worden, und es ist allerdings ein herrschender Fehler auf unserer komischen Bühne, daß das Interesse noch viel zu sehr aus der Empfindung und aus sittlichen Rührungen geschöpft wird. Das Sittliche aber so wie das Pathetische macht immer ernsthaft, und jene geistreiche Heiterkeit und Freiheit des Gemüths, welche in uns hervorzubringen das schöne Ziel der Komödie ist, läßt sich nur durch eine absolute moralische Gleichgültigkeit erreichen, es sei nun, daß der Gegenstand selbst schon diese Eigenschaft habe oder daß der Dichter die Kunst besitze, die moralische Tendenz seines Stoffs durch die Behandlung zu überwinden.“<sup>78</sup>

Vor der Forderung seiner eigenen Theorie, daß die Kunst der hohen Komödie eine Form des freien Spiels sei und nicht der Wirklichkeitsnachahmung diene, hatte Schiller als Komödienpraktiker offenbar kapituliert. Körner dagegen war von Anfang an daran interessiert, dem Mangel an gelungenen Komödien abzuhelpen. Anders als der Freund ging er nicht davon aus, in der gesamten Komödientradition seien aktuell keine akzeptablen Stücke zu finden. Lediglich Deutschland – im Gegensatz etwa zu Frankreich – mangle es an ästhetisch annehmbaren Beiträgen.<sup>79</sup> In Detailspekten schließt Körner, vor allem in der Struktur seiner Argumentation, mit seinem *Lustspiel*-Aufsatz an Schiller an. Erstens nimmt er wie dieser an, ein Stoff werde erst durch die Art seiner Behandlung zur Komödie.<sup>80</sup> Zweitens wählt auch Körner eine anthropologische Perspektive: der Komödiendichter muß sich in einem naiv-kindlichen Zustand befinden, im Gegensatz zum „heroischen

---

<sup>78</sup>Johann Wolfgang von Goethe: Dramatische Preisaufgabe. S. 69f. WA I. Abt. 40. Bd. S. 69-71. (Dieser kurze Text ist nicht in der HA abgedruckt.) – Die das Lustspiel betreffenden Teile der von Goethe und Schiller gemeinsam gestellten Preisaufgabe wurden von Schiller formuliert. Insgesamt wurden dreizehn Stücke eingesandt, von denen keines den Anforderungen Goethes und Schillers entsprach. Über die Ergebnisse der Preisaufgabe geben u.a. die Briefe Schillers an Körner vom 23.9. (vgl. NA Bd. 31. S. 59) sowie vom 5.10.1801 Auskunft: „Es sind 13 Lustspiele eingegangen, um den von Goethe aufgeworfenen Preis zu concurriren, und nicht eines ist davon zu brauchen; die meisten sind ganz unter der Kritik. So steht es jetzt um die dramatische Kunst in Deutschland.“ (NA Ebd. S. 62.)

<sup>79</sup>Dies geht aus einem Schreiben Körners an seinen Sohn hervor: „Ich lege die Fortsetzung von Schlegels Vorlesungen [August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* aus dem Jahr 1808; Anm. d. Verf.] bey. Du wirst viel Wahres und Geistreiches darin finden, nur ist er nicht ganz unbefangen gegen die Franzosen. Im Lustspiele, besonders in den kleinern Stücken hat er ein gewisses Verdienst nicht genug anerkannt.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 11.5.1810. BwTK S. 92.)

<sup>80</sup>Vgl. Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. NA Bd. 20. S. 445f.

Charakter“, jenem mit Gewalt errungenen Sieg über Widerstände, der Tragödien hervorbringt. Dieser kindliche Zustand ist vor allem durch eine Befreiung von allen Schranken gekennzeichnet, scheint also jenem ästhetischen Zustand verwandt, als dessen dichterischen Ausdruck Schiller die Komödie definierte. Hier schimmert erneut ein Problem der ästhetischen Theorie Körners durch: es bleibt undeutlich, ob ausschließlich von der Disposition des Dichters oder auch vom Werk oder gar vom Gemüt des Betrachters die Rede ist.

Einmal mehr ist aber auch ein gradueller Dissens zwischen den Auffassungen der beiden zu vermerken. Schiller erklärte, wie oben ausgeführt wurde, die moralische Indifferenz zum Mittel, durch welches die Komödie das Gemüt in Freiheit setze. Körner hingegen macht auf Seiten des Werks den klassischen Grundsatz geltend, daß nämlich die „freien Produkte der schönen menschlichen Natur [...] ihren Werth in sich selbst“ (S. 81) tragen. Für die produktionsästhetische Seite aber fordert er: „der Künstler gehört zugleich als Bürger und Mensch zur wirklichen Welt, in der er sich nicht isolieren kann.“ (S. 89) An dieser Stelle hält Körner im Beharren auf dem veredelnden Auftrag des Künstlers an seiner Variante jener klassischen Konzeption fest, über die Schiller mit seiner nach-kantischen Definition des Schönen hinausgelangen wollte. Freilich gestattet sich Körner dennoch kein explizites Bekenntnis zum Prinzip der Nachahmung<sup>81</sup> und der Satire. Dieser Weg würde von J. M. R. Lenz und dessen Auffassung der Komödie als einem „Gemälde der menschlichen Gesellschaft“<sup>82</sup> über die sozialkritischen Dramen Georg Büchners zum Naturalismus eines Gerhart Hauptmann führen. Mit seiner Forderung, das deutsche Lustspiel möge, mittelalterlichen Ritterorden vergleichbar, „zur Schule der Sitte“ (S. 91) avancieren, tritt Körner – denken wir an Schillers *Maxime* einer absoluten „moralischen Indifferenz“ der hohen Komödie – hinter die Errungenschaften des Freundes zurück. Indem er die Moralität des Kunstwerks bewahren möchte, ohne die Autonomie der Kunst preiszugeben, plädiert Körner für ein widerspruchs-

---

<sup>81</sup>Gerade die übergroße Wirklichkeitsnähe gehört zu den ästhetischen Regelverletzungen, die der moderne Lustspielautor unseligerweise dem Geschmack des Publikums schuldet: „Ich danke Dir für die Mittheilung der französischen Stücke. In beyden habe ich viel von dem gefunden, was in dem Fache des Lustspiels jetzt wahres Bedürfniß des deutschen Theaters ist. Sollten diese Stücke auf unsern Theatern noch nicht allgemein gefallen, so liegt es gewiß daran, daß es dem größern Theil des Publikums weniger um frisches Leben und komische Kraft zu thun ist, als um eine gewisse Wahrscheinlichkeit, wodurch sich die Darstellung an die Wirklichkeit anschließt.“ (Körner an Schiller, 24.10.1803. NA Bd. 40, I. S. 143.)

<sup>82</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz: Rezension des Neuen Menoza von dem Verfasser selbst aufgesetzt. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987. Bd. 2. S. 703.

volles Sowohl-als-Auch. Den konsequent idealischen Zuschnitt, der Schillers Komödienkonzeption charakterisiert, konnte Körner zwanzig Jahre später, unter vor allem historisch völlig veränderten Vorzeichen, nicht wiederholen. Er ging von der Realität der Komödienpraxis aus, und zwar jener, die er in seiner unmittelbaren Umgebung zur Kenntnis nehmen konnte.

### Schlegels Komödientheorie und Kleists Lustspielpraxis

Körners Empfehlung an die Adresse potentieller Lustspielautoren, für die Behandlung des Lächerlichen würden „vielleicht Alexandriner am passendsten seyn“ (S. 88), zeugt von keiner allzu realistischen Einschätzung der literarischen Szene um 1800, und es scheint, als erfolge Körners Diskussionsbeitrag mit der Verspätung eines guten Jahrzehnts. Den überaus aktuellen Anknüpfungspunkt der Argumentation Körners freilich findet man in einem Autor, den Körner in seinem Text auffälligerweise ignoriert: Heinrich von Kleist.

Daß Körner dessen aktuelle Stücke nicht heranzieht – sei es als positives oder abschreckendes Beispiel –, ist auf den ersten Blick erstaunlich, wenn man bedenkt, daß er in diesen Jahren engen Kontakt mit dem Dichter pflegte, wie im Zusammenhang mit dem Aufsatz *Über die Bedeutung des Tanzes* bereits ausgeführt wurde. Aus Körners Briefen, vor allem jenen an seinen Sohn Theodor, geht hervor, daß er die Stücke unmittelbar nach Erscheinen zur Kenntnis nahm.<sup>83</sup> Möglicherweise vermied Körner direkte Angriffe, weil der *Lustspiel*-Aufsatz, den Körner just in der Planungsphase des Phöbus schrieb, ursprünglich als weiterer Beitrag zu Kleists Zeitschrift geplant war. Als ihr Erscheinen nach nur einem Jahr eingestellt werden mußte, nahm Körner den Text in seine Sammlung *Aesthetische Ansichten* (1808) auf. Vermutlich spielte auch eine Rolle, daß Körner trotz seiner theoretischen Einwände die Bedeutung der Arbeiten Kleists durchaus einzuschätzen wußte, und daher auf diese Form der mittelbaren Kritik auswich. Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, Kleist als ungenannten Adressaten des *Lustspiel*-Aufsatzes zu betrachten.

1805 hatte Kleist *Der zerbrochne Krug* vollendet, uraufgeführt wurde er allerdings erst am 2. März 1808 in Weimar, im gleichen Jahr also, in dem Körner seine Klage *Ueber das Lustspiel* veröffentlichte. Ein Vergleich mit der populären Komödienproduktion dieser Tage – mit Stücken von Iffland,

---

<sup>83</sup>Vgl. dazu u.a. Ch. G. Körners Briefe an Theodor Körner vom 9.12.1808 und 19.12.1808. BwTK S. 39f.

Kotzebue oder Friedrich Ludwig Schröder – offenbart Kleists Meisterschaft, dennoch fiel *Der zerbrochne Krug* beim zeitgenössischen Publikum durch.<sup>84</sup> *Amphitryon* dürfte neben dem *Zerbrochnen Krug* zum besten gehören, was die Gattung unmittelbar nach der Jahrhundertwende in Deutschland zu leisten vermochte. Insofern Körner ganz im Gegensatz etwa zu Goethe diese Leistung würdigte<sup>85</sup>, emanzipierte er sich von den früheren Weggenossen<sup>86</sup>. Könnte der *Lustspiel*-Aufsatz nicht auch als dezidierte Mahnung an die Adresse des begabten Dichters gedeutet werden, sich nicht unter den Einfluß der Romantiker, speziell unter jenen Friedrich Schlegels zu beugen? Im Zusammenhang mit Körners *Tanz*-Aufsatz wurde bereits erwähnt, daß er bei aller Anerkennung die leidenschaftlichen Extreme der Kleistschen Stücke als abstoßend empfand. Körners Meinung dürfte auch der Brief von Dora Stock widerspiegeln, die am 11. April 1808 an F. B. Weber schreibt:

„Herrn von Kleist sehen wir oft in unserm Hause, und wir schätzen ihn als Mensch, wie er verdient. Mit dem Schriftsteller haben wir manchen Streit. Sein Talent ist unverkennbar; aber er läßt sich von den Herren der neuern Schule auf einen falschen Weg leiten [...]“<sup>87</sup>

Daß Körner Gegenposition zu den „Herren der neuern Schule“ beziehen wollte, ist eine naheliegende Motivation seines Aufsatzes. Die andere beruht auf der Tatsache, daß die Diskussion um das Wesen der Komödie um 1807 gerade im Kreis der Phöbus-Mitarbeiter eine wichtige Rolle spielte: Im Phöbus veröffentlichte Kleist Komödien, Adam Müller seine Komödientheorie.

Ob Körner Adam Müllers Vorlesungen in Dresden selbst gehört hat, läßt sich zwar nicht nachweisen, es ist aber zumindest davon auszugehen, daß er

---

<sup>84</sup>Die mißlungene Uraufführung muß als Beispiel dafür gewertet werden, in welchem Maße ein verständnisloses Regiekonzept einen Dramentext zu entstellen vermag. Der Regisseur hieß Goethe.

<sup>85</sup>Zu Ch. G. Körners Beurteilung des Dichters vergleiche den Brief an seinen Sohn Theodor vom 30.1.1810 (BwTK S. 77). – Nach Kleists Freitod schreibt Körner an seinen Sohn: „Von dem Dichter Heinrich Kleist in Berlin erzählt hier ein glaubwürdiger Mann aus einem Briefe, daß er sich mit seiner Geliebten die die Frau eines Andern war, erschossen hätte. Unmöglich scheint es mir nicht, da er zu den modernen starken Geistern gehörte, die jede Leidenschaft für unüberwindlich halten, und die Achtung für Pflicht und Tugend als eine altväterische Pedanterey verachten. Sonst schien er ein edler Mensch zu seyn und sein Tod ist wirklich ein Verlust für die deutsche Litteratur [...]“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 29.11.1811. Ebd. S. 157f.)

<sup>86</sup>Das Verhältnis zwischen Goethe und Kleist, genauer gesagt, das erfolglose Werben Kleists um die Anerkennung des Weimarer Dichterfürsten, hat Katherina Mommsen ausführlich gezeigt (Kleists Kampf mit Goethe. Frankfurt a.M. 1979).

<sup>87</sup>Zit. nach Adam Müllers Lebenszeugnisse. Bd. I. S. 405.

deren Inhalt in wesentlichen Zügen, vermutlich auch Abschriften, kannte.<sup>88</sup> Die Komödie spielt darin eine wesentliche Rolle, und zwar – ganz wie bei Körner – sowohl deren Ideal als auch ihre aktuelle Realität. Müller beginnt seine zentrale Vorlesung über die Komödie mit der Feststellung, daß wir nicht nur „eine dem Aristophanes entsprechende Erscheinung auf unsrer Bühne gänzlich entbehren, sondern daß das Lustspiel selbst, einige von anderen Nationen entlehnte Poesien ausgenommen, auf dem deutschen Theater durchaus nicht existiert“<sup>89</sup>. Die vorhandene Komödie etwa eines Ifflands zeichne sich vor allem durch „einen falschen Begriff der Mäßigung“<sup>90</sup> aus: während „die Kunst im griechischen Lustspiel dreist und mutwillig in das wirkliche Leben eingreift, daß sie wohl gar demselben trotzt und es unter die Füße tritt, während sie bei uns sich gehorsam nach unsern bürgerlichen Verhältnissen bequemt und wohlgezogen, artig, diskret, ohne alle Persönlichkeit gewissermaßen nur spricht, wenn sie gefragt wird.“<sup>91</sup> Diesem Mangel kann nur durch ein Therapeutikum abgeholfen werden: durch Ironie<sup>92</sup>. Sie ist für Müller Ausdrucksmittel der höchsten künstlerischen Freiheit. Ironie ermöglicht dem Künstler freien Umgang mit dem Stoff, ein souveränes Verfügen über die und Ordnen der Erscheinungen der Welt. Ironie bedeutet ganz in diesem romantischen Sinne einen bestimmten Zugriff auf die Phänomene der Welt, für den Künstler eine bestimmte Darstellung derselben, und zwar derart, daß „das Gemüt immer seine Freiheit behaupten und diese offenbaren“<sup>93</sup> kann.

In Übereinstimmung mit der Komödientheorie der Zeit unterscheidet sich die Komödie für Müller vor allem dadurch von der Tragödie, daß sie ein direktes Korrelat in der Wirklichkeit besitzt. Die Tragödie mit ihrem Personal von Herrschern und Heerführern, ihrem hohen Stil und dem tragischen Konflikt hält Distanz zum Publikum, in der Komödie aber „sprechen Bühne und Publikum gemeinschaftlich auf der Bühne, schon darum, weil im Lustspiel alles mit direkter Beziehung, im Trauerspiel hingegen alles mit indirekter Beziehung auf das Publikum gesagt wird, und so ist das Lustspiel mehr

---

<sup>88</sup>In Briefen an seinen Sohn Theodor berichtet er immer wieder kritisch über Vorträge Adam Müllers (vgl. u.a. am 3.5.1809 und 28.8.1811; BwTK S. 53f. und S. 144f.).

<sup>89</sup>Adam Heinrich Müller: Ironie, Lustspiel, Aristophanes. (Aus den Vorlesungen über die dramatische Kunst). In: Ders.: Vermittelnde Kritik. Aus Vorlesungen und Aufsätzen. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Anton Krättli. Zürich und Stuttgart 1968. S. 165f.

<sup>90</sup>Ebd. S. 176.

<sup>91</sup>Ebd. S. 165.

<sup>92</sup>Adam Heinrich Müller bezieht sich ausdrücklich auf Schlegels Ironie-Auffassung (vgl. ebd. S. 174).

<sup>93</sup>Ebd. S. 172.



dialogischer, demokratischer Natur“<sup>94</sup>. Deshalb hat es auch die Aufgabe, republikanisch auf die Zuschauer zu wirken, vor allem in Deutschland, wo die „Gegenwart so wenig erfreulich, die Aussicht in die Zukunft für unsere Nation so höchst unbestimmt und ungewiß ist“<sup>95</sup>. Ziel sei ein „Lustspiel, das unmittelbar komisch und republikanisch auf das Publikum wirkt, dann wollen wir an das Gedeihen der Kunst wieder glauben“<sup>96</sup>.

Mit Müllers Position dürfte der entgegengesetzte jener Pole benannt sein, zwischen denen sich Körners Lustspielkonzept bewegt. Von Schillers idealem Entwurf durch die Zeitumstände ebenso wie durch die eigene Distanz zur reinen idealistischen Lehre mittlerweile entfernt, konnte Körner auf der anderen Seite doch auch Müllers „republikanischer“ Komödie nichts abgewinnen. Im Gegenteil: wenn er im Unterschied zu Schiller den Dichter in der wirklichen Welt verankert wissen wollte, hielt er doch an der strikten Ablehnung jeder Form von Bezugnahme auf die Realität fest.

Körners Differenz zu Müller auf der einen Seite und zu Friedrich Schlegel, der dritten Größe im Koordinatensystem, auf der anderen Seite, zeigt sich am deutlichsten in der Bewertung der aristophanischen Komödie. Körners Mahnung, der Dichter solle „nur nicht feindselig wirken, und irgend etwas zerstören, das erhalten und geehrt zu werden verdient“ (S. 89), schließt, wenn auch mit einiger Verspätung, an Schlegels *Aristophanes*-Studie (1794) an, in der sich der Gedanke von der reizvoll-zerstörerischen Wirkung der Illusionsbrechung findet, sowie an die Aristophanes-Passagen in jenen Aufsätzen an, die Schlegel dem bewunderten Körner mit der Bitte um kritische Prüfung zugesandt hatte.<sup>97</sup> Der Briefkommentar<sup>98</sup> gibt den entscheidenden

---

<sup>94</sup>Ebd. S. 177.

<sup>95</sup>Ebd. S. 180. – Auf die genetische Verbindung zwischen Lustspiel und Befindlichkeit des Staates hat Müller in einer späteren Vorlesung erneut hingewiesen: „Ebenso wirkt auf die größere Familie, den Staat, und offenbart den Staat das echte Lustspiel, so daß getrost die Folgerung ziehen kann, wo kein Lustspiel zu finden ist, da ist auch kein wahrer politischer Verein, da stockt ebenfalls das Blut der bürgerlichen Gesellschaft, da sind die Stände untereinander und gegeneinander verhärtet, da drückt einer den andern und fühlt nichts vom andern als diesen Druck.“ (Italienisches Theater, Masken, Extemporieren. Ebd. S. 217.)

<sup>96</sup>Müller: Ironie, Lustspiel, Aristophanes. Ebd. S. 177.

<sup>97</sup>Schlegel beschäftigte sich zu Beginn der 90er Jahre hauptsächlich mit antiker Literatur; es ist die Epoche der noch ungebrochen affirmativen Griechenbegeisterung des späteren Theoretikers der Moderne. Die Reihe der Aufsätze, die in dieser Zeit entstanden und Körner zugesandt wurden, liest sich wie ein Entwurf zu Schlegels großem Essay *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1795: *Von der Schönheit in der Dichtkunst*; *Von der Reinheit und den Gränzen der Griechischen Dichtung*; *Vom Studium der Griechischen Dichtkunst*; *Vom Geist der Griechischen Dichtkunst*; *Von den äußeren Verhältnissen der Griechischen Dichtkunst*; *Von der Vereinigung der Poesie und Musik*; *Vom Ursprung der Griechischen Dichtkunst*; *Ursprung der Schönheit*; *Von der Blüte der*

Hinweis auf den späten Bezugspunkt des *Lustspiel*-Aufsatzes: die Bewertung der Aristophanischen Komödie. Während Schlegel sie aus ästhetischen Gründen als „Ideal des reinen Komischen“<sup>99</sup> feierte, Müller darüber hinaus in ihr das republikanische Lustspiel schlechthin erblickte, mußte sie Körner gerade aus dem Grund, der die Zustimmung seiner Vorgänger hervorgerufen hatte, suspekt sein: weil in ihr der „Willkür des Dichters keine Gränze mehr übrig bleibt“ (S. 88), weil sie geradezu als antizipierende Realisation der romantischen Ironie gelesen werden konnte. An dieser Stelle konvergieren Körners und Schillers Positionen noch einmal. Schiller hatte in der Schrift *Über den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst* heftige Kritik an Aristophanes geübt:

„Scherze, die uns an einem Menschen von Erziehung unerträglich seyn würden, belustigen uns im Mund des Pöbels. Von dieser Art sind viele Scenen des Aristophanes, die aber zuweilen auch diese Grenze überschreiten und schlechterdings verwerflich sind.“<sup>100</sup>

Warum wurde der *Lustspiel*-Aufsatz in der Literaturgeschichtsschreibung so vollständig ignoriert? Nicht zuletzt deshalb, weil Körner erst in den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts als Teilnehmer des Phöbus-Kreises identifiziert wurde. Einen weiteren Anhaltspunkt geben die Themen, die Körner in seinem Aufsatz bezeichnenderweise nicht abhandelt. *Ueber das deutsche Lustspiel* ist weder der Versuch, dem Phänomen des Lächerlichen auf die Spur zu kommen, noch enthält die Schrift gattungshistorische oder gattungstheoretische Reflexionen, die über die bekannten klassischen Positionen hinausweisen oder geeignet wären, der Komödienpraxis der Zeit auf die Sprünge zu helfen.<sup>101</sup> Ganz offensichtlich galt Körners Hauptinteresse im

---

*Griechischen Dichtkunst; Vom höchsten Schönen in der Griechischen Dichtkunst; Vom Verfall der Griechischen Dichtkunst; Von der Nachahmung der Griechen in der Dichtkunst; Verschiedenheit der Griechischen und unserer Poesie; Apologie der Griechischen Dichtkunst; Von der Komödie des Aristophanes.*

<sup>98</sup>Vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel.

<sup>99</sup>Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie. FSKA Bd. 1. S. 20.

<sup>100</sup>Friedrich Schiller: Über den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst. NA Bd. 20. S. 243.

<sup>101</sup>Den Auftakt zu einer modernen Theorie des Lächerlichen bilden Thomas Hobbes Schriften *De cive* (1642) und *On Human Nature* (1650). Hobbes ist Initiator einer Theorie, die die Lust am Komischen auf die psychologische Verfassung persönlicher Überlegenheit im Betrachter zurückführt. Justus Möser's Definition des Komischen in seiner 1777 erschienenen Schrift *Harlekin, oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen* folgt dagegen dem Erklärungsmuster der Inkongruenz: „Grösse ohne Stärke“ lautet seine Formel, die er an einer Straßenszene veranschaulicht: „Ein Mann fällt zur Erde und neben ihm stürzt ein

Jahr 1808 – sieht man von seinem grundsätzlichen Engagement für das speziell deutsche Lustspiel ab – der Gattung Komödie als einem Vehikel, um in entschiedener Abwehrhaltung gegenüber der romantischen Dichtungstheorie noch einmal den Ideenkatalog der Klassik vor den Lesern aufzublättern. Sein Text steht im Spannungsdreieck zwischen der Verteidigung klassischer ästhetischer Glaubenssätze, der Abwehr romantischer Ideen und nicht zuletzt der eigenen Positionsbestimmung innerhalb des Kreises um Kleist und Müller, in dem er sich als zwar persönlich aufgeschlossener, aber theoretisch unerschütterlicher Anwalt einer klassischen Ästhetik zu behaupten suchte.

---

Kind. Man lacht über den ersten, weil man seiner Grösse Stärke genug zutraute, um sich vor dem Fall zu bewahren.“ (Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen. Bremen 1777. S. 25. Wiederabdruck in ders.: Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg v.d.H., Berlin und Zürich 1968. S. 9-37.) Ähnlich definiert Lessing im 28. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*: „Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich.“ (Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Kurt Wölfel. 3 Bde. Frankfurt a.M. 1982. Bd. 2: Schriften I. S. 235f.) In den Anmerkungen zu § 53 der *Kritik der Urteilskraft* hat Kant den komischen Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung bündig auf den Begriff gebracht: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.“ (KdU Anmerkung zu § 53 [§ 54]. S. 437. A 222, B 225.) Während diese Theorien das Lächerliche als ein objektives Phänomen deuten, markiert Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) die romantische Wende. – Siehe dazu Walter Hinck (Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977. S. 11-31) sowie Paul M. Haberland (The Development of Comic Theory in Germany during the Eighteenth Century. Göppingen 1971).

## 7 Nation und Literatur

Mitte der 90er Jahre wandte sich Körner mit dem Plan an Göschen und Schiller, ein eigenes Journal herauszugeben, in dem ästhetische und kritische Schriften veröffentlicht sowie in- und ausländische Neuerscheinungen angezeigt werden sollten.<sup>1</sup> Nicht nur Schiller, auch die Brüder Schlegel sagten umgehend ihre Unterstützung zu.<sup>2</sup> Möglicherweise wäre dieses Projekt das spannendste Zeugnis eines historischen Augenblicks geworden, der vom Nebeneinander höchst unterschiedlicher ästhetischer Konzepte geprägt war. Möglicherweise wäre dies der Ort gewesen, an dem die Hochklassik ihren Standpunkt gegen die Frühromantik hätte verteidigen wollen – noch bevor Friedrich Schlegel und Schiller sich entzweiten.

Das folgende Kapitel behandelt zwei Texte, deren Entstehungsdaten zehn Jahre auseinander liegen. Der erste, *Ueber Geist und Esprit*, stammt aus dem Jahr 1802 und ist der einzige Überrest des oben erwähnten ambitionierten Plans zu einem neuen Journal.<sup>3</sup> Der zweite, *Ueber die deutsche Literatur*, entstand im Jahr 1812 und wurde in Schlegels Deutschem Museum gedruckt. Beide Texte zeigen nachdrücklich, daß Körner die Höhe des früheren Reflexionsniveaus, das die Jahre der unmittelbaren Zusammenarbeit mit Schiller geprägt hatte, bei weitem nicht mehr erreicht. Dennoch dürfen sie in einer Arbeit zur Ästhetik Körners nicht fehlen: Beide Texte fokussieren, allerdings unter gänzlich veränderten Vorzeichen, das gleiche Thema. Sie dokumentieren Körners allmähliche Hinwendung zum 'Nationalen', eine Neuorientierung, die für den Vater des neben Ernst Moritz Arndt wichtigsten Dichters der Befreiungskriege, Theodor Körner, vor allem aus pri-

---

<sup>1</sup>Vgl. Viscount Goschen: *The Life and Times of Georg Joachim Göschen*. 2 Bde. New York 1903. Bd. I. S. 423.

<sup>2</sup>Vgl. Schlegel: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. S. 220, 223, 233 und 251. – In den folgenden Jahren bemühte sich Körner noch verschiedentlich um die Realisierung eines eigenen Journalprojektes. Die 1802 geplanten Annalen der Literatur sollten als kritisches Forum für literarische Produkte aus dem gesamten europäischen Sprachraum etabliert werden. Körner versuchte gemeinsam mit Schiller, den Verleger Cotta für den Plan zu gewinnen, der seine Unterstützung unter der Bedingung zusagte, das finanzielle Risiko durch eine kleine Auflage so weit wie möglich zu begrenzen. Die Zeitschrift, die Körner schließlich entwarf, hätte zweifellos eine Lücke auf dem zusammenrückenden europäischen Markt gefüllt. Er fertigte detaillierte Konzepte für den Aufbau, die Mitarbeiterstruktur und die Themen der Annalen an, deren Handschriften im Goethe-Museum Frankfurt aufbewahrt werden. Zu Körners verschiedenen Journalprojekten vgl. Bauke (Christian Gottfried Körner. S. 157ff.).

<sup>3</sup>Vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 159. – Obwohl der Plan zu dieser Zeitschrift nach Auskunft Baukes einem Brief an Schiller beigelegt wurde, ist er in keiner Briefausgabe abgedruckt.

vaten Motiven resultiert. Darüber hinaus wird gezeigt, daß diese Entwicklung zeitlich, inhaltlich und vor allem persönlich auch mit seiner Rezeption der jungen Romantik verwoben ist. Im vorigen Kapitel wurde der Zwiespalt dargelegt, der sich aus seiner privaten Verbindung mit den Romantikern und der ästhetisch begründeten Ablehnung ihrer Werke ergab. Das folgende Kapitel beleuchtet weitere Facetten dieser Auseinandersetzung vor allem mit Friedrich Schlegel und beschreibt Körners Weg vom kosmopolitischen Ästhetiker zum patriotischen Publizisten.

### 7.1 *Ueber Geist und Esprit* (1802)

Erstmals veröffentlicht wurde der Text in Körners Sammlung *Aesthetische Ansichten*, die der Verfasser selbst 1808 herausgab.<sup>4</sup> Es sind vor allem folgende drei Aspekte, unter denen *Ueber Geist und Esprit* besonders interessant ist: Zunächst kann mit seiner Hilfe die Position beschrieben werden, die Körner 1802 innerhalb jener ästhetischen Diskussion einnimmt, die prägnant die Epochenschwelle zwischen Klassik und Romantik markiert. Der zweite Aspekt betrifft die wortgeschichtliche Bedeutung des Aufsatzes, und es ist mehr als verwunderlich, daß Körners Abhandlung, auf die Schiller ja auch eingehend geantwortet hat, in den zahlreichen Untersuchungen zur Geschichte des Geistbegriffes nicht berücksichtigt worden ist.<sup>5</sup> Und schließlich ist nach der Stellung zu fragen, die Körners Aufsatz in der Geschichte der Debatte um eine nationalcharakteristische Unterscheidung zwischen Deutschen und Franzosen einnimmt. Es kann gezeigt werden, daß Körners Bestimmung des 'deutschen Charakters' eine wichtige Station der Tradition darstellt, deren Ausläufer bis ins 20. Jahrhundert hinein verfolgt werden können.

Zunächst jedoch soll der Gedankengang des Aufsatzes *Ueber Geist und Esprit* nachvollzogen werden. Deutscher Geist versus französischer Esprit, so könnte eine Titelalternative zu Körners Schrift lauten, und vordergründig handelt es sich denn auch um eine Apologie deutscher Denk- und Handlungsweise. Obwohl Körner es an keiner Stelle des Textes ausspricht, läuft seine Argumentation auf eine Subordinierung des französischen Wesens, das sich durch den Begriff 'Esprit' beschreiben läßt, unter das deutsche,

---

<sup>4</sup>Christian Gottfried Körner: *Ueber Geist und Esprit* (1802). In: Ders.: *Aesthetische Ansichten*. S. 69-79.

<sup>5</sup>Mit einer Ausnahme: Werner Kohlschmidt: 'Geist, Geistreich'. Zu Schillers und Körners Auseinandersetzung über Geist und Esprit. In: Ders.: *Dichter, Tradition und Zeitgeist. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte*. Bern und München 1965. S. 78-82.

ganz von ‘Geist’ geprägte, hinaus. Zunächst stellt Körner fest, das deutsche Wort Geist dürfe keinesfalls als Übersetzung der französischen Vokabel Esprit behandelt werden. Es handle sich vielmehr dabei um die Bezeichnungen zweier ganz unterschiedlicher Phänomene:

„Was unter dem Wort Geist verstanden wird, gehört mit demjenigen, was der Franzose Esprit nennt, gar nicht in eine Klasse, und eine Verwechslung dieser beiden Begriffe ist nichts weniger als gleichgültig.“ (S. 70)<sup>6</sup>

Körners Vorgehen ist einfach: er beschreibt scheinbar objektiv zwei Phänomene, die in bestimmten Lebensäußerungen in charakteristischer Weise zur Erscheinung gelangen. Er listet auf, welche Merkmale die Tätigkeit des Geistes und welche im Unterschied dazu die des Esprits kennzeichnen. Körner eröffnet seine Argumentation mit der Beobachtung, daß in Krisenzeiten (in einer solchen lebt er selbst) der Wert der Dinge nur anhand ihrer Brauchbarkeit beurteilt wird, daß mithin die Kategorie Nützlichkeit das allgemeine Maß darstellt. Das gilt auch für den Verstand, der auf seine Alltags-tauglichkeit hin geprüft wird. Das höchste Maß an Praktikabilität entdeckt Körner im Phänomen des Esprits, der den Verstand lediglich als zielgerichtetes Werkzeug zu benutzen vermag:

„Aber immer noch gilt der Verstand nur für ein taugliches Werkzeug. Man unterscheidet Grade dieser Tauglichkeit, und den höchsten nennt man Esprit – ein Wort, das in dieser Bedeutung nicht durch Geist übersetzt werden sollte.“ (S. 70)

‘Esprit’ muß als Geschicklichkeit im Bereich eines einfachen Vermögens angesiedelt werden, während ‘Geist’ der profanen praktischen Ebene entrückt ist. Körner leitet daraus den Umkehrschluß ab, Geist begünstige praktische Fehlleistungen in der wirklichen Welt der Tat, die nicht die seine ist:

„Er [der Esprit] ruht auf seinen Lorbe[e]rn, und mit einem vornehmen Blicke sieht er auf den Geist herab, dem vieles mißlingt. Denn außer seiner Welt hat der Geist eine gewisse Ungeschicklichkeit, deren der Esprit sich schämen würde.“ (S. 72)

Im nächsten Schritt definiert Körner, der Geist bezeichne ein Individuum, das den „Trieb die Schranken der Thätigkeit und Empfänglichkeit zu erweitern“ verspüre, womit auch die Befähigung „ihn zu befriedigen verbunden ist“ (S. 70). Esprit siedelt er im Gegensatz dazu im Bereich tierischer List

---

<sup>6</sup>Im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf die o.g. Ausgabe von Körners *Ueber Geist und Esprit* in den *Aesthetischen Ansichten*.

an, er diene lediglich dazu, eine bestimmte Absicht zum Erfolg zu führen. Hier fällt erstmals der Terminus, der den wichtigsten Unterschied zwischen beiden markiert: Es ist allein der Geist, der auf „persönliche Veredelung“ abzielt. Ergebnis dieses Vorganges ist ein „Gefühl seiner Würde“: ein solches Individuum „steht auf sich selbst gegründet und unabhängig unter seinen Zeitgenossen“ (S. 72).

Der Begriff der Veredelung hatte bereits in Körners frühesten Schriften eine bedeutende Rolle gespielt.<sup>7</sup> Nun, im Jahre 1802, da sich manche seiner ehemals modernen ästhetischen Positionen der 80er Jahre zur ‘klassischen Ästhetik’ verfestigt haben, erweitert Körner sein Konzept, er sagt nun: jede Tätigkeit des Subjekts, jede Lebensäußerung kann Veredelung erfahren, wenn sie von Geist durchdrungen ist.

Ein weiterer wesentlicher Unterschied zwischen beiden Phänomenen besteht darin, so fährt Körner fort, daß Esprit auf Öffentlichkeit hin angelegt ist, er zielt auf den Beifall des Publikums, auf Wirkung also. Geist hingegen „wird nur von wenigen anerkannt, denn nur da, wo er auf den Geist eines andern trifft, wird er verstanden“ (S. 72). Diese elitär eingeschränkte Auffassung des Geistes wendet Körner nun auf verschiedene Lebensbereiche – die Wissenschaft, das politische Geschäft und natürlich die Kunst – an, stets die bescheidene, autonome, auf unendliche Idealisierung zielende Wirkung des Geistes vorführend. Damit sind die Lebenswelten genannt, die Körner in seinem Aufsatz miteinander verknüpft und unter einem gemeinsamen Maßstab betrachtet: werden sie mit Geist oder lediglich mit Esprit erfüllt? Auf die allgemeine Betrachtung läßt Körner die spezielle folgen, wenn er in den folgenden Passagen die Tätigkeit des Wissenschaftlers in Augenschein nimmt:

„Der Geist des Gelehrten wird an dem Ideale erkannt, das ihm von seiner Wissenschaft vorschwebt. Sein Ziel ist im Gebiete des Unendlichen. Auch die vereinigten Kräfte mehrerer Jahrhunderte können sich ihm nur nähern; aber jeder Fortschritt erweitert die Sphäre des menschlichen Wissens. Für den Esprit ist die Wissenschaft nur Mittel zu einem fremdartigen Zwecke, nicht Zweck an sich.“ (S. 74)

Ausführlich werden nun die unterschiedlichen Vorgehensweisen und Ergebnisse wissenschaftlicher Tätigkeit unter dem Einfluß des Geistes bzw. des Esprits beschrieben. An dieser Stelle ist deutlich der tätige Staatsbeamte Körner herauszuhören, wenn er seine Definition nachdrücklich auf die Geschäfte der wirklichen Welt anwendet:

---

<sup>7</sup>Vgl. dazu Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

„Wird hingegen der Geist zu einer bestimmten Thätigkeit in der wirklichen Welt aufgefordert, so ist sein erstes, sich diese Thätigkeit zu veredeln und zu idealisiren. Nicht was ihm fremde Meinungen und Gewohnheiten aufdringen, sondern was er selbst für das höchste erreichbare Ziel erkennt, ist sein Zweck.“ (S. 76)

Esprit dient als Mittel, im politischen Umgang möglichst ökonomisch zum praktischen Erfolg zu kommen: „Genauigkeit, Ordnung, Klarheit und Eleganz“ (S. 76) sind hier die profanen Notwendigkeiten. Selbst die Liebe wird so zum Geschäft. Wen wundert, daß Körner nun Liebe und Kunst zur Domäne des (deutschen) Geistes erklärt. Damit ist er zugleich bei jenem Lebensbereich angelangt, der ihn nach Politik und Wissenschaft am meisten interessiert: der Tätigkeit des Künstlers:

„Liebe und Kunst sind es, worin der Geist am reinsten erscheint. Daher gefällt sich auch die Kunst so sehr in Darstellung der Liebe.“ (S. 77)

Wie unterscheidet sich der schöpferische Vorgang bei einem geistvollen Künstler von jenem, der nur Esprit besitzt? Der erste, einfachste Vorgang künstlerischer Arbeit ist die sinnliche Darstellung eines Objekts. An diesem Punkt bleibt der aus der Kraft seines Esprits schöpfende Künstler stehen. Ein Kunstwerk entsteht jedoch erst, wenn nicht das Objekt, sondern sein „Wiederschein in der Seele des Künstlers“ in sinnlichen Formen zur Anschauung gelangt:

„Nicht das Objekt selbst, nur sein Wiederschein in der Seele des Künstlers ist darstellungswürdig; denn in diesem Wiederschein offenbart sich der Geist.“ (S. 78)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup>Damit erhält der Künstler, genauer gesagt die Seele des Künstlers, eine völlig neue Bedeutung gegenüber Körners früherer Auffassung, in der er sich ausschließlich mit Fragen des Verhältnisses von Stoff und Form beschäftigt hatte. Daß gleichsam nur der Abdruck, den das Objekt in der Seele des schöpferisch Tätigen hinterläßt und von dem es seinerseits eine individuelle Prägung erhält, Gegenstand des Kunstwerkes sein dürfe, ist eine neue, die Bedeutung des Künstlers wesentlich stärkende Wendung im kunsttheoretischen Denken Körners, die eine unübersehbar romantische Handschrift trägt. Dieser Vorgang sowie Körners Verwendung der Vokabel Unendlichkeit haben Werner Kohlschmidt dazu veranlaßt, Körner kurzerhand zum Romantiker zu machen: „Und wenn gezeigt werden konnte, daß Körner Romantiker in seinem Beharren auf dem rein innerlichen, auf Unendliches gespannten Geist-Verständnis war; daß er überdies Romantiker war in seiner Tendenz, den prometheisch begriffenen Geist mit einer germanisch-deutschen Nationaltugend gleichzusetzen, so zeigt sich in Schillers Antwort die klassische Reaktion deutlich [...]“ (‘Geist, Geistreich’. S. 81.) Tatsächlich räumt Körner innerhalb der Kunst jenem zentralen Begriff der romantischen Philosophie und Ästhetik, der Idee des ‘Unendlichen’, einen besonderen Stellenwert ein, allerdings lediglich als Wesensmerkmal der zu versinnlichen-



Die „geistige Hülle des Geistes“ nennt Körner die „Idee“ (S. 78). Damit sie in einem Kunstwerk vom Betrachter erkannt werden kann, muß das Werk bis in seine „kleinsten bemerkbaren Theile“ (S. 78) bestimmt, also erkennbar und damit verständlich sein. Die Einzelteile müssen sich wiederum in harmonischer Übereinstimmung mit der Idee des Ganzen befinden. An dieser Stelle führt Körner eine neue – historisch allerdings veraltete – Kategorie ein: als Summe der bislang ausgeführten Merkmale des Kunstwerks installiert er den ‘Geschmack’. Dessen oberstes Gesetz lautet: die Formen, in denen eine Idee im Kunstwerk dargestellt wird, sind zwar begrenzt, sie müssen aber dennoch imstande sein, Unendlichkeit zu symbolisieren. Mittels dieser Fähigkeit erhebt das Kunstwerk sich und den Betrachter über das Irdische ins Idealische und rechtfertigt zugleich die Endlichkeit seiner sinnlichen Erscheinung: „Indem das Idealische sich versinnlicht, wird das Sinnliche veredelt.“ (S. 79)

In der Schlußpassage des Aufsatzes formuliert Körner eine nachdrückliche Aufforderung an seine Landsleute, sich nicht durch „den Esprit des Franzosen im Umgange, des Engländers im Gewerbe, des Italiäners in der Kunstfertigkeit“ (S. 79) bestechen zu lassen, sondern sich statt dessen auf die Qualitäten des Geistes zu besinnen.

### Nationalcharakteristische Differenzen

Körners Hauptaugenmerk galt in seinem Aufsatz weniger allgemeinen ästhetischen Fragen als vielmehr jener dem modernen Leser sonderbar anmutenden Differenz zwischen deutschem Geist und französischem Esprit. Er war jedoch keineswegs der einzige, der um 1800 eine derartige Fragestellung untersuchte. Wenn Mme de Staël in *De L’Allemagne* feststellt, mehr als durch alles andere sei der Charakter der Deutschen durch Einbildungskraft geprägt<sup>9</sup>, so können wir sicher davon ausgehen, daß ihr dieser Begriff durch Körners Freund aus den Tagen der Kallias-Briefe, Wilhelm von Humboldt, bekannt geworden war. Seit Spätherbst 1797 hatte Humboldt seinen Wohnsitz in Paris und lebte dort bis zum Sommer 1801. Auch während seines Aufenthaltes in Frankreich reißt der Briefkontakt zu Körner nicht ab, und Humboldt erstattet dem Dresdner Freund ausführlichen Bericht über seine

---

den Idee:“Aber alles Geformte muß mit der Idee des Ganzen übereinstimmen, und in dieser Idee muß unendlicher Gehalt mit Bestimmtheit verbunden seyn.“ (S. 78)

<sup>9</sup>Vgl. Mme de Staël [Anne Louise Germaine B<sup>me</sup> de Staël-Holstein]: *De L’Allemagne*. Publiée par La Comtesse Jean de Pange. 5 Bde. Nachdruck der Ausgabe von 1821: Paris 1958. Bd. 1. S. 42f. (In deutscher Übersetzung: Frau von Staël: *Ueber Deutschland*. Hrsg. und übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Robert Habs. 2 Bde. Leipzig [1882].)

Bemühungen um das literarische Frankreich. In seinem Brief vom 9. Oktober 1797 versucht er eine Charakterisierung der französischen Literatur mit besonderer Berücksichtigung des Theaters und schlägt Körner ein gemeinsames Projekt vor:

„Was machen Sie, mein Lieber? Denken Sie nicht auf eine oder die andere Arbeit, und wie wird es mit unsrem Bändchen, womit wir alle Leute und vor allem Schillern überraschen und auf einmal zu Schande machen wollten? Wenn ich wüßte, daß auch Sie mit etwas wirklich beschäftigt wären, so ginge ich mit mehr Muth daran. Ich hätte wohl eine Arbeit über Diderot im Sinn, der mir gerade ein sehr dankbares Sujet scheint, vieles zu sagen, was den Französischen Nationalgeist überhaupt charakterisirt. Wenn Sie auch einen Schriftsteller nähmen, und wir dann in Einem Bande z.B. einen Deutschen, Franzosen, Italiäner und Engländer zusammenfassen könnten?“<sup>10</sup>

Wie schon in der Kallias-Diskussion, ist das Interesse der einstigen Weggefährten auch jetzt wieder zeitgleich auf denselben Gegenstand gerichtet. Auch Humboldts Denken kreist um die Jahrhundertwende – von beiden vor allem als Zeit *nach* der Französischen Revolution empfunden – um grundsätzliche nationalcharakteristische Unterschiede zwischen den Nachbarländern. Das Bild französischer Wesensart, das Humboldt zeichnet, entspricht in verschiedener Hinsicht jenem, das Körner in seinem Aufsatz *Ueber Geist und Esprit* entwirft. So nimmt auch in Humboldts Entwurf der Begriff des Geistes eine zentrale Stellung ein; auch er zieht ihn zur Verdeutlichung der nationalen Unterschiede heran, wenn er die Lage im nach-revolutionären Frankreich folgendermaßen charakterisiert:

„Man vermisst die tiefe Energie des Geistes, die durch wahre aber innere Erfahrung bereichert, nicht bloss Verhältnisse von Begriffen, sondern wahres Daseyn entdeckt [...]“<sup>11</sup>

Unüberhörbar sind es dieselben Ressentiments, die auch Körner formuliert: mangelnde Tiefe der Gedanken, Oberflächlichkeit der Wahrnehmung, Äußerlichkeit und fehlende Wahrheit charakterisieren nach Humboldt die Geisteswelt der Franzosen.

Nun darf nicht übersehen werden, daß sich Humboldts Einschätzung zum einen ganz konkret auf den Zustand der französischen Nation *nach* der Re-

---

<sup>10</sup>Humboldt an Körner, 21.10.1797. Humboldt: Briefe an Christian Gottfried Körner. S. 59.

<sup>11</sup>Humboldt an Jacobi, Oktober 1789. Wilhelm von Humboldt: Briefe von Wilhelm von Humboldt an Friedrich Heinrich Jacobi. Hrsg. und erläutert von Albert Leitzmann. Halle 1892. S. 63.

volution bezieht; er läßt keinen Zweifel daran, daß die geistige Welt Frankreichs bessere Zeiten gesehen hat und sehen wird. Zum anderen trifft seine stark durch den deutschen Idealismus geschulte und befeuerte Denkweise auf eine literarische Situation im Nachbarland, die noch weitgehend in einem erstarrten Klassizismus verharrte. Den philosophischen Königsweg gaben nach Humboldts Überzeugung Kant und Fichte vor – Propheten, die im Frankreich der Jahrhundertwende noch nichts galten und erst durch die Aktivitäten der Mme de Staël wesentliche Verbreitung fanden.

Noch weniger als Körner, dessen Schrift vier Jahre später deutlich von der Erfahrung Napoleon beeinflusst sein dürfte, war Humboldt an einer Herabwürdigung des Nachbarn gelegen; ihm ging es darum, die literarische Kultur Frankreichs zu verstehen und zu der eigenen in Beziehung zu setzen. Humboldt gelang es, inspiriert durch die unmittelbare Berührung mit der neuen Heimat Frankreich, sowohl die individuelle geistige Eigenart des Nachbarn zu würdigen als auch um Verständnis für das Deutschland zu werben, das er in Goethe, Schiller, Kant und Fichte repräsentiert sah. Die Auseinandersetzung mit einer fremden Tradition schärfte seinen Blick für literaturtheoretische und -kritische Fragestellungen der deutschen Literatur, mit denen er sich bereits während der Jenaer Jahre beschäftigt hatte.<sup>12</sup> 1797 verfaßte Humboldt einen Aufsatz für Mme de Staël, in dem er das Verhältnis von Poesie und Einbildungskraft analysiert.<sup>13</sup>

Vergleicht man die dort konturierte Definition der Einbildungskraft und ihrer Produkte mit dem Geistbegriff Körners und den vom Geist hervorgebrachten Kunstwerken, so fällt auf, daß die Arbeiten nicht nur konzeptionell, sondern bis in den Wortlaut hinein übereinstimmen:

„Sie [die Einbildungskraft] hat die Schranken zu beseitigen, die den freien Aufschwung des Geistes hindern, sie hat den Dingen ihre ausschließenden und negativen Eigenschaften zu nehmen und sie in ihrer [...] Schönheit darzustellen mit dem höchstmöglichen Grad an Vollendung, Beständigkeit und Geschlossenheit.“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup>„[...] ich kann wohl sagen, daß das genauere Studium derselben [der französischen Poesie] hier mich selbst besser und klarer, als ich mich je sonst dessen erfreute, auf das wahre Wesen der Kunst und Poesie gebracht hat.“ (Humboldt an Schiller, 20.1.1798. NA Bd. 37, I. S. 225.)

<sup>13</sup>Wilhelm von Humboldt: Poesie und Einbildungskraft (1797). In: Kurt Müller-Vollmer: Poesie und Einbildungskraft. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Mme von Staël. Stuttgart 1967. S. 120-211.

<sup>14</sup>Ebd. S. 133.

Erweiterung (bzw. Beseitigung) der menschlichen Beschränkungen, Schönheit, Vollendung und Geschlossenheit der Darstellung: diese Effekte der Einbildungskraft entsprechen exakt jenen Wirkungen, die Körner der Tätigkeit des Geistes zuschreibt. Auch Humboldts Bestimmung des Kunstwerks stimmt mit der Körners überein:

„Das Kunstwerk ist durchaus ein Ganzes; es stellt uns eine Idee durch eine bestimmte Form dar. Doch sind Form und Idee so auf das engste vereinigt, daß sie nicht mehr voneinander zu trennen sind.“<sup>15</sup>

Deklariert Humboldt und mit ihm Mme de Staël die Einbildungskraft als charakteristisch deutsches Wesensmerkmal, so Körner das Phänomen Geist, dessen Wirkungen sowohl auf das geistige Leben als auch auf künstlerische Darstellung denen der Humboldtschen Einbildungskraft entsprechen. Körner allerdings hegte dabei eine sehr pragmatische Absicht: bereits unter dem Eindruck der napoleonischen Eroberungszüge ermahnt er die Deutschen, sich der eigenen Verstandeskkräfte zu erinnern und den expansiven Umtrieben der selbstbewußten Franzosen die Einsicht in eigene Fähigkeiten und Leistungen entgegenzuhalten:<sup>16</sup>

„Wie sich der Geist in der Wirklichkeit äußert, und wie er sich vom Esprit unterscheidet, bedarf niemand mehr erinnert zu werden, als der Deutsche.“ (S. 79)

### Die wortgeschichtlichen Implikationen

Daß Körner seine nationale Verteidigung ausgerechnet am Begriff des Geistes bzw. Esprits und dessen Ableitungen aufhängte, darf nicht verwundern, fand darin doch der Wettbewerb der Deutschen und Franzosen um geistige Überlegenheit bereits seit Jahrhunderten seinen terminologischen Nieder-

---

<sup>15</sup>Ebd. S. 139.

<sup>16</sup>Goethe hatte bereits 1795 einen Horen-Aufsatz verfaßt, in dem er über die Bedingungen nachgedacht hatte, unter denen sich ein klassischer Nationalautor entwickeln kann. Ohne Nation kein Nationalautor, so lautete seine Einsicht, und zur Bildung derselben bedarf der Deutsche nicht zuletzt der Besinnung auf die eigenen Kräfte: „Denn die Bildung der höheren Klassen durch fremde Sitten und ausländische Literatur, so viel Vorteil sie uns auch gebracht hat, hinderte doch den Deutschen, als Deutschen sich früher zu entwickeln.“ (Literarischer Sansculotismus. HA Bd. 12. S. 242.) – Unüberhörbar ist Goethes Kritik an den Ereignissen im Nachbarland, wenn er die französischen Sansculotisten als Namensgeber für jene Kritiker aus Unkenntnis, die er mit seinem Aufsatz attackiert, heranzieht. Auch warnt er die Deutschen vor jenen revolutionären Vorgängen, die das Entstehen der Nation evozieren könnten: „Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.“ (Ebd. S. 241.)

schlag. Obgleich in Deutschland der gesamte Übergangsprozeß von der rhetorischen Schmuckpoetik des Barocks zur Aufklärungsdichtung durch eine Orientierung an Frankreich gekennzeichnet ist, existierte gleichzeitig ein Schlagabtausch, der im wesentlichen folgendermaßen funktionierte: jede Nation warf der Gegenseite vor, sie besitze keinen *Esprit*, unter dem zunächst die Summe der Geisteskräfte verstanden wurde. Diese Behauptung stellt u.a. das außerordentlich folgenreiche Traktat *Entretiens d'Aristide et d'Eugene* des Pater Bouhours aus dem Jahre 1671 auf, in dem dieser die Deutschen mit Barbaren vergleicht und ihnen die Abwesenheit jeglichen *bel esprits* bescheinigt. Darunter versteht Bouhour die Verknüpfung rationaler Verstandeskkräfte mit einer schönen Anordnung der Sprache, deren Summe sich zum ästhetischen Ideal des aufklärerischen Sprechers verbindet. Siebzig Jahre später stützt Eleazar Mauvillon seine Abwertung der Deutschen und ihrer Sprache vor allem auf die Beobachtung, sie besäßen keinen *Esprit*.<sup>17</sup> Und noch Mme de Staël bescheinigt dem deutschen Charakter in *De L'Allemagne*, er zeichne sich eben mehr durch Einbildungskraft als durch *esprit* aus:

„Elle [la nation] est naturellement littéraire et philosophique; toutefois la séparation des classes [...] nuit à quelques égards à l'esprit proprement dit. [...] L'esprit est un mélange de la connoissance des choses et des hommes [...]. C'est l'imagination, plus que l'esprit, qui caractérise les Allemands.“<sup>18</sup>

Auf die Vorwürfe von französischer Seite reagierte der deutsche Gelehrtenstand zu Beginn der Diskussion mit der Empfehlung, den französischen Nachbarn nachzueifern.<sup>19</sup> Christian Thomasius argumentierte 1687 mit einer neuen Legitimation der Franzosennachahmung<sup>20</sup>: Er rechtfertigte sie mit den französischen Bildungsprinzipien, die er auf Deutschland übertragen möch-

---

<sup>17</sup>Vgl. Eleazar Mauvillon: *Lettres françaises e germaniques*. Paris 1740. – Körner kannte die Schriften Mauvillons, wie aus seinem Bibliotheksbestand hervorgeht (vgl. Rauch [Hrsg.]: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung. S. 28).

<sup>18</sup>Staël: *De L'Allemagne*. Bd. 1. S. 42f.

<sup>19</sup>So stellt Leibniz 1683 in seiner Schrift *Ermahnung an die Deutschen, ihren Verstand und ihre Sprache besser zu üben, samt beigefügtem Vorschlag einer deutschgesinnten Gesellschaft* ausführliche Vergleiche zwischen den Deutschen einerseits und den Franzosen und Engländern andererseits an, die zum äußersten Nachteil für die Deutschen ausfallen. Nachahmenswert erscheint Leibniz nicht das Dekors der französischen Sprache, sondern eine gesellschaftliche Haltung und Sprache, in der sich Vernunftkräfte wie Geist, Scharfsinn und Klarheit des Urteils ausdrücken.

<sup>20</sup>Vgl. Christian Thomasius: *Von Nachahmung der Franzosen*. Hrsg. von August Sauer. Stuttgart 1894.

te. Terminologisch kristallisiert sich der Geist dieser Bildungsideen im Begriff des *Bel Esprit*, den Thomasius mit 'Schöner Geist' übersetzt und den er nachdrücklich der Nacheiferung anempfiehlt.

Erst ab 1740 etabliert sich eine Alternative zur bloß defensiven Reaktion auf die Vorwürfe von französischer Seite. Nach dem Erscheinen der Schrift Mauvillons verfaßt eine Gruppe von Gottsched-Schülern, darunter Christian Fürchtegott Gellert und Johann Elias Schlegel, eine Replik unter dem Titel *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*.<sup>21</sup> Hier nun wird dem französischen *Esprit* eine neue, eigene Sphäre unter der Bezeichnung „Witz“ analogisiert, womit gleichsam eine 'deutsche Variante' des *Esprits* bereitgestellt werden soll. Allerdings: auch jetzt will man sich das Muster bei dem Nachbarn anschauen, allzu gesichert ist das neue, auf der Eroberung des Witzes beruhende Selbstbewußtsein also noch nicht.<sup>22</sup> Ein exklusiv deutsches Phänomen scheint der Witz erst recht nicht abzugeben – seine Stunde sollte erst mit der Neubewertung des Begriffes innerhalb der romantischen Kunsttheorie kommen.

In den nachfolgenden Jahren tritt die Bedeutung der *Esprit*-Geist-Debatte zurück. Je klarer sich die Errungenschaften der Aufklärung in Deutschland durchsetzen und je selbstverständlicher sich das Deutsche als Sprache der Wissenschaft und der intellektuellen Diskussion etabliert, um so deutlicher tritt der Geistbegriff mit seinen Ableitungen in den Vordergrund, ohne als charakteristisch deutsches Phänomen beansprucht zu werden. Hinzu kommt, daß der Zuständigkeitsbereich des Geistes auffallend häufig mit dem des Genies verquickt wird. So heißt es etwa in Schillers Beschreibung des künstlerischen Ausdrucks eines Genies:

„Eine solche Art des Ausdrucks, wo das Zeichen ganz in dem Bezeichneten verschwindet [...] ist es, was man in der Schreibart vorzugsweise genialisch und geistreich nennt.“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup>Johann Joachim Schwabe [Hrsg.]: *Belustigungen des Verstandes und des Witzes*. Auf das Jahr 1741. Leipzig 1741.

<sup>22</sup>Über die Nachahmung der Franzosen hatte sich Körner schon früher kritisch geäußert: im Zusammenhang mit den französischen Kriegszügen schrieb er am 21.12.1792 an Schiller: „Ludwig XIV. Demüthigung hatte übrigens auch einige universal-historische Folgen die ich nicht verabsäumen werde. Sie verwahrte vor sklavischer Nachahmung der Franzosen, entwickelte bey andern Nationen das Gefühl ihrer Kraft, und stellte besonders England dem bisherigen Muster gegenüber.“ (NA Bd. 34, I. S. 211.)

<sup>23</sup>Schiller: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. NA Bd. 20. S. 426. – Im Zeitalter der Spätrenaissance erfolgt die Säkularisierung des Wortes und Begriffes 'geistreich'. Sie setzt sich besonders durch das Gewicht der Aufklärung gegenüber der religiös-theologischen Bedeutung so stark durch, daß diese im 19. Jahrhundert ganz verschwand (vgl. Wolfgang Stammler: *Geistreich*. Ein Modewort des 18. und 19. Jahrhunderts. S. 353. In:

An diese Verbindung knüpft Körner an, denn er reklamiert den in der deutschen Sprache unüberhörbar überirdischen, göttlichen Ursprung des Wortes Geist als etwas typisch Deutsches, das sich unmittelbar im sprachlichen Ausdruck niederschlägt:

„Für diese Erscheinung hat die Sprache keine andern Ausdrücke, als solche, wodurch sie das Ueberirdische bezeichnet – Genius – Geist – Begeisterung.“ (S. 71)

Die Tatsache, daß der französische Begriff 'Esprit' etymologisch Gleiches beanspruchen darf, wird mit der Feststellung vom Tisch gefegt, dieser sei „von den bekannten Übertreibungen entweiht“ (S. 71) worden. Unter diese Entweihungen rechnet Körner die gesellschaftliche Ausrichtung des Esprits, sein Bedürfnis nach Beifall und seine konventionelle Oberflächlichkeit, Eigenschaften, die nun auch dem einstmals als deutsche Alternative proklamierten Witz zugesprochen werden. Dem setzt Körner die auf innere Autonomie und geistige Veredelung zielende Welt des Geistes, die ihren göttlichen Ursprung bereits im Begriff selbst bezeugt, entgegen.

Die Romantiker verlagern das Gewicht des Begriffes 'Geist' vom *intellectus* auf *anima* und *sensus*, das Gefühl gewinnt nachdrücklich an Bedeutung gegenüber der Ratio. Nicht mehr der Intellektuelle, aus der Fülle seines Wissens schöpfende Mensch gilt als geistreich, sondern der, dessen Geistes-tätigkeit mit Unterstützung der intuitiven und sensitiven Kräfte ins Unendliche strebt. Es sind exakt die Anfänge dieses Bedeutungswandels, die Körners Aufsatz dokumentiert. Schon vor der Entstehungszeit des Aufsatzes pflegte er ebenso engen Kontakt mit Vertretern der Romantik wie Novalis<sup>24</sup> und Schlegel, so daß eine Adaption ihrer Ideen keineswegs unwahrscheinlich ist. Es gehört zu den erstaunlichen Wendungen des Textes, daß Körner

---

Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider. Hrsg. von Karl Bischoff. Weimar 1956. S. 350-371.)

<sup>24</sup>Ende des Jahres 1797 hatte Körner in Dresden zum erstenmal persönlichen Kontakt mit Novalis. Über ihn berichtet er Schiller: „Ich habe einen gescheuten jungen Mann an einem gewissen von Hardenberg kennen lernen, der auch bey Dir in Jena gewesen ist.“ (Körner an Schiller, 25.12.1797. NA Bd. 37, I. S. 209.) Und während des Dresdner Aufenthaltes von Novalis im Winter 1797/98 kam es verschiedentlich zu Kontakten mit dem Hause Körner. Johanna von Manteuffel berichtet an Rahel Just in Tennstedt: „So hat ihm [Novalis] Caroline Charpentier weit mehr gefallen als [...] meine Körnern [Minna Körner], die von dem Geistesreichtum ihres Mannes bisweilen vortrefflich zu prangen versteht, mehr als Dorchen [Stock] mit allem ihrem Witz. In seine Urteile mischt sich dann auch etwas freundschaftliche Vorliebe für Schlegels.“ (In: Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 4 Bde. und ein Begleitband. Stuttgart und Darmstadt 1960-77. Bd. 4. S. 613.)

originär romantische Vorstellungen, etwa die der Spiegelung des Objekts in der Seele des Künstlers<sup>25</sup> oder jene des Strebens nach dem Unendlichen, in sein Konzept aufnimmt und auf zwei Bereiche anwendet. Zum einen sucht er das Ziel des wissenschaftlich tätigen Geistes im „Gebiete des Unendlichen“<sup>26</sup>, zum anderen benennt er als Hauptmerkmal des geistreichen, gelungenen Kunstwerks seine Bedeutung als ein „Symbol des Unendlichen“ (S. 78). Darüber hinaus identifiziert er den prometheischen Geist als deutsche Nationaltugend: eine von der Romantik ausgebaute Position, die Schiller sogleich klassisch-weltläufig einschränkte:

„Aber auch dem Franzosen müssen wir seinen Geist und seine Art des Geistreichen zugestehen, wenn wir unter Geist überhaupt dasjenige verstehen, was bei einem Geschäft über das Geschäft hinaus geht, was das freie Vermögen reizt und beschäftigt, was gleichsam einen subjektiven Gehalt und Ueberfluß zu dem streng objectiven giebt.“<sup>27</sup>

### Geist und Tat<sup>28</sup>

Auf den ersten Blick erscheint es uneinsichtig, warum Körner sich so vehement dagegen zur Wehr setzt, den Begriff ‘Esprit’ als französische Übersetzung für ‘Geist’ aufzufassen – eine Praxis, deren Richtigkeit durch kein Argument entkräftet werden kann. Tatsächlich liefert die Diskussion um den Espritbegriff Körner einen willkommenen Anlaß, sich mit seiner Schrift in die Schar der Autoren einzureihen, die sich zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts mit ‘nationalen’ Themen beschäftigen. Dazu zählt vor allem die publizistische Auseinandersetzung mit dem Nachbarn Frankreich, zu deren Verständnis es hilfreich ist, sich die Lage Deutschlands um 1800 zu vergegenwärtigen.

Im Gegensatz zu Nationalstaaten wie England, Frankreich, Spanien oder Rußland bezeichnet Deutschland zu Körners Zeiten ein Gebilde aus rund

---

<sup>25</sup>Diese Idee hatte Körner bereits 1797 in einem Brief an Schiller formuliert: „Im Drama dürfen wir zwar nicht an den Dichter erinnert werden, aber auch hier wollen wir nicht das Objekt selbst sehen, sondern wie es in einer Dichterseele sich spiegelt.“ (Körner an Schiller, 30.7.1797. NA Bd. 37, I. S. 86.)

<sup>26</sup>„Der Geist des Gelehrten wird an dem Ideale erkannt, das ihm von seiner Wissenschaft vorschwebt. Sein Ziel ist im Gebiete des Unendlichen.“ (S. 74)

<sup>27</sup>Schiller an Körner, 17.3.1802. NA Bd. 31. S. 118.

<sup>28</sup>So lautet der Titel eines literaturkritischen Essays von 1910, den Heinrich Mann selbst als Beginn seines essayistischen Schaffens bezeichnete. Der Titel wurde später erneut für eine Sammlung literaturkritischer Schriften benutzt (Geist und Tat. Franzosen 1780-1830. Berlin 1931).



hundert Fürstentümern, etwa gleich vielen Grafschaften und 51 freien Reichsstädten, dazu Preußen und Österreich, regiert von einem Kaiser mit geringen Machtbefugnissen, ohne Hauptstadt, die auch nur annähernd den Status eines kulturellen Zentrums wie Paris oder London hätte einnehmen können.<sup>29</sup> Angesichts der kleinstaatlichen Zersplitterung Deutschlands stellt die Idee einer deutschen Nationalkultur die wichtigste einigende Gemeinsamkeit dar.<sup>30</sup> Daher stützen sich deutsche Patrioten auf die bedeutenden Werte der eigenen Kultur, und ihre besondere Aufmerksamkeit richtet sich auf die Sprache als Grundlage der Kultur. Sie erhält entscheidende Funktion im nationalen Leben als gemeinsames Ausdrucksmittel einerseits und als das verknüpfende Band zwischen den einzelnen Klassen andererseits.

Um 1800 bieten Schriften und Publikationen eine Rückzugsmöglichkeit, mit der die Nicht-Teilnahme an politischen Ereignissen kompensiert werden kann. Es ist nicht untypisch, daß der von der Weimarer Klassik entwickelte und von der Frühromantik abgewandelte Bildungsgedanke das Paradoxon vereint, weitgehend unpolitisch<sup>31</sup> und zugleich dezidiert national zu sein. Deutsche Intellektuelle nehmen an dem alles überragenden Ereignis der Epoche, der Französischen Revolution und ihren Folgen, lediglich passiv, allenfalls kommentierend teil.<sup>32</sup> Das Verhältnis gegenüber der Grande Nation ist ohnehin zwiespältig: einerseits ist das Unterlegenheitsgefühl noch virulent, das aus der Vorherrschaft französischer Kultur an den deutschen Höfen resultiert. Der deutsche Adel kopiert weiterhin französische Lebens- und Umgangsformen, das gebildete Bürgertum liest zumindest französisch. Andererseits erlangte der deutsche Gelehrtenstand im Verlauf des Jahrhunderts

---

<sup>29</sup>Diesen Zustand kommentierte Schiller mit den Worten: „Deutschland? aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden, / Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.“ (Xenien. Musenalmanach für das Jahr 1797. NA Bd. 1. S. 320.)

<sup>30</sup>In den Xenien heißt es: „Zur Nation euch zu bilden, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens, / Bildet, Ihr könnt es, dafür freyer zu Menschen euch aus.“ (Ebd. S. 321.)

<sup>31</sup>Der Streit, ob der Bildungsentwurf der Weimarer Klassik und seine Weiterentwicklung in der Frühromantik nicht doch politisch, als Gegenmodell zu den revolutionären Vorgängen in Frankreich zu interpretieren ist, soll hier nicht verfolgt werden. Insofern er nicht zu konkretem Handeln ermuntert und der politischen Welt die des Geistes und der Erziehung des Individuums entgegensetzt, kann er als unpolitisch verstanden werden. Vgl. Friedrich Schlegel: „Nicht in die politische Welt verschleudere du Glauben und Liebe, aber in der göttlichen Welt der Wissenschaft und der Kunst opfre dein Innerstes in den heiligen Feuerstrom ewiger Bildung.“ (Ideen. Fragment 106. In: FSKA Bd. 2. S. 266.)

<sup>32</sup>Während Goethe revolutionäre Veränderungen als entwicklungsgeschichtliches Prinzip grundsätzlich ablehnte und die Französische Revolution in *Hermann und Dorothea* als die „fürchterliche Bewegung“ apostrophierte, sympathisierte Schiller zunächst mit den Revolutionären. Nach der Verhaftung Ludwig XVI. plante er dann jedoch eine Verteidigungsschrift des Königs, und sprach nach dessen Hinrichtung von den französischen „elenden Schindersknechte[n]“ (Schiller an Körner, 8.2.1793. NA Bd. 26. S. 183).

ein Niveau, das ein erstarktes Selbstbewußtsein der eigenen Geisteskräfte hervorbrachte. Daraus entstand eine Konkurrenzsituation mit dem Nachbarn, die sich nicht selten in Unwillen über die Franzosen, mehr aber noch über die deutsche Franzosennachahmung Luft machte. Das Zerrbild, das aus dieser Stimmung hervorging, ist in der Publizistik der zweiten Jahrhunderthälfte bestens dokumentiert. Selbst bei Winckelmann, Lessing und Herder finden sich entsprechende Urteile: Das Wesen der Franzosen sei von Höflichkeit, Korrektheit, Konventionalität und Eitelkeit geprägt, ihr Handeln zielle auf äußere Wirkung, zu deren Gunsten das Wesentliche vernachlässigt werde, ihre Domänen seien Spott, Witz, Effekt, ihr Vorgehen sei ebenso arrogant wie eitel.<sup>33</sup>

An diese Tradition knüpft Körner an, wenn er Pars pro toto den Charakterzug des Esprits als Ausweis des französischen (Un-)Wesens verurteilt. Es ist die praktische Ausrichtung auf die erfolgreiche Tat, den Beifall der Masse sowie die gesellschaftliche Bezogenheit des Esprits, die seine Kritik hervorruft. Ausdrücklich unterscheidet Körner zwischen den Sphären des Geistes, die vom Streben nach unendlicher Veredelung, von bescheidener Selbstvervollkommenung geprägt sind, und der Sphäre der Tat, der Geschäftswelt und des politischen Handelns. Damit tritt Körner als ein bislang völlig übersehener Vordenker jener Beschränkung deutschen Wesens auf Geist und Innerlichkeit in Erscheinung, deren späte Ausläufer über das neunzehnte Jahrhundert hinaus bis in das frühe zwanzigste hinein verfolgt werden können.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup>Vgl.: Gotthold Ephraim Lessing (Hamburgische Dramaturgie. 14., 15., 19., 30., 32., 68. und 104.-108. Stück. In: Ders.: Werke. Bd. 2) und Johann Gottfried Herder (Journal meiner Reise. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877ff. Bd. 4. S. 413ff.). – Bei Schiller sind lediglich grundsätzliche Vorbehalte gegen den Charakter der französischen Literatur zu finden; so liest man etwa zur Zeit des *Geist-und-Esprit*-Aufsatzes in einem Brief an Körner über Mme de Staël: „Eine gewisse Tiefe, einen Ernst und eine Wahrheit des Gefühls wie man sie bei französischen Schriftstellern selten findet, kann man der Stael nicht absprechen, und anstatt der Poesie besitzt sie wenigstens eine eindringende Beredsamkeit.“ (Schiller an Körner, 28.3.1803. NA Bd. 32. S. 26.)

<sup>34</sup>Bei Friedrich Nietzsche finden sich übrigens auch Nachwirkungen auf die Franzosen-Nachahmung. In seinem Aufsatz *David Strauss – der Bekenner und der Schriftsteller* deutet er den Sieg von 1871 geradezu als Niederlage des deutschen Geistes. Mit Kultur habe das Ensemble solcher Tugenden wie Kriegszucht, Tapferkeit, Ausdauer, Gehorsam usw. nichts zu tun. Die Kultur sei vielmehr nach wie vor eine Domäne der Franzosen: „Mit dieser Art von Kultur, die doch nur eine phlegmatische Gefühllosigkeit für die Kultur ist, kann man aber keine Feinde bezwingen, am wenigsten solche, die, wie die Franzosen, eine wirkliche, produktive Kultur, gleichviel von welchem Werte, haben, und denen wir bisher alles, meistens noch dazu ohne Geschick, nachgemacht haben.“ (Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. 8. Aufl., München 1977 [1966]. Bd. 1. S. 140f.)

Sie finden sich etwa bei Nietzsche in der Variante einer Kritik an deutscher Innerlichkeit, die er als Symptom der Trennung von Kultur und Geist einerseits, Politik und Tat andererseits deutet. So kann die eine Sphäre keinen Einfluß auf den Wirkungsbereich der anderen nehmen: „die berühmte Innerlichkeit“, die „in ihrem unzugänglichen Tempelchen sitzt“<sup>35</sup>, verweigere den Kontakt zur äußeren politischen Welt.

Ein wichtiges Zeugnis jener Nachwirkungen im zwanzigsten Jahrhundert ist die Auseinandersetzung zwischen den Brüdern Mann. Thomas Mann schreibt die Trennung zwischen Geist und Tat in seinen *Betrachtungen eines Unpolitischen* fort. Hier entwickelt er die Legitimation seiner eigenen unpolitischen, konservativen Haltung, indem er für den Dichter einen politikfreien Status geistigen Lebens reklamiert. Politisches Handeln verkörpere nachgerade das Gegenteil der Kunst, und so reiht er eine Fülle von Oppositionen aneinander, in deren Verlauf die Welt des Geistes an die des Deutschtums geknüpft wird:

„Geist ist nicht Politik [...]. Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und nicht Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.“<sup>36</sup>

Vergleicht man diese Passage mit den Positionen Heinrich Manns, so tritt der Grabenkampf der beiden Brüder deutlich zutage. Auch Heinrich Mann stellte den Gegensatz von Geist und Tat, die als Synonyme der Opposition Kunst und Leben verstanden werden dürfen, in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Vor allem im Hinblick auf die gesellschaftliche Verpflichtung des Künstlers bezog er jedoch die entgegengesetzte Position, indem er von Anfang an eine strikt antinationalistische, pazifistische Grundhaltung einnahm und das gesellschaftliche und politische Engagement des Dichters einforderte. Der Utopie einer Versöhnung von Geist und Tat widmete Heinrich Mann nicht nur bereits 1910 einen in der Zeitschrift *Pan* veröffentlichten grundlegenden Essay, sondern betitelte mit dem Begriffspaar auch eine Aufsatzsammlung, in der er französische Autoren der vergangenen 150 Jahre vorstellte. Besondere Aufmerksamkeit richtete er dabei auf exempla-

---

<sup>35</sup>Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Ebd. S. 235.

<sup>36</sup>Thomas Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. In: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. 20 Bde. Frankfurt a.M. 1981ff. Bd. 14. S. 31.

rische Dichterleben, in denen literarische Leistung mit politischer Tat zusammenwirkt. In Émile Zola erkannte Heinrich Mann die vollkommene Vereinigung beider Lebensformen.<sup>37</sup> Der ihm gewidmete Essay, der zuerst 1915 in den Weißen Blättern erschien, enthält Heinrich Manns emphatisches Bekenntnis zur Tat:

„Geist ist Tat, die für den Menschen geschieht; – und so sei der Politiker Geist, und der Geistige handle!“<sup>38</sup>

Der Aufsatz *Geist und Tat* gab den Anstoß zu jener berühmten Fehde mit Thomas Mann, der seinerseits mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* die Vorwürfe seines Bruders parierte. Wenn er in der späteren Rückschau seine Schrift als „Revolte gegen die Versklavung des Geistes durch die Politik“ deutet, die eine „Trennung des geistigen und also nationalen Lebens vom politischen“<sup>39</sup> einfordere, so setzt er dem ‘übernationalen’ Denken Heinrich Manns die nationale Haltung, die mit Geist geradezu identifiziert wird, entgegen.

Die merkwürdige Allianz des Geistigen mit dem Nationalen – in diesem Fall konkret Deutsch-Nationalen – gegen das Politisch-Tätige greift jene um 1800 noch befremdlich anmutende Körnersche Festlegung der Deutschen auf die Sphäre des Geistes auf, die fortan Tradition in Deutschland haben sollte, um 1800 aber nichts weiter bedeutete als ein Sich-Schicken in unabänderliche Gegebenheiten. Teilhabe an politischen Prozessen existierte in Körners Deutschland nicht, ebensowenig ernsthafte Versuche, die bestehenden Machtverhältnisse zu ändern. Anders bei Thomas Mann, der in den *Betrachtungen* seine Vorbehalte gegen die modernen demokratischen Staatsformen (wie sie vor allem England und Frankreich praktizieren) formuliert. Dennoch ist der mystische Grundton seiner Vorstellung geistigen Lebens, das sich aus der Innerlichkeit der deutschen Seele speist, als Fortschreibung jener einseitigen romantisch-verklärten Beschreibung deutscher Wesensart zu deuten, die Körner ein gutes Jahrhundert zuvor visioniert hatte. Vor allem

---

<sup>37</sup> „Er [Émile Zola] weiß, sein Werk wird menschlicher dadurch, daß es auch politisch wird. Literatur und Politik, die beide zum Gegenstand den Menschen haben, sind nicht zu trennen in einer Zeit von psychologischer Denkweise und in einem freien Volk.“ (Heinrich Mann: *Geist und Tat*. Franzosen 1780-1930. Berlin 1931. S. 174.)

<sup>38</sup> Ebd. S. 227. – Zwei der sechs Unterkapitel der Abhandlung sind mit ‘Geist’ und ‘Tat’ betitelt. Zola gilt Mann als exemplarisch, weil er einerseits sein künstlerisches Schöpfen als politisches Handeln verstand, und weil er andererseits das literarische Werk mit einer konkreten, politisch überaus mutigen Tat, dem Einsatz für Dreyfuss, krönte: „[...] der zusammenfassende Abschluß seines Werkes war diese Tat.“ (Ebd. S. 225.)

<sup>39</sup> Diese Selbstdeutung findet sich in Thomas Mann: *Das Problem der deutsch-französischen Beziehungen*. S. 103f. In: Ders.: *Essays*. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. 6 Bde. Frankfurt a.M. 1993-97. Bd. 2. S. 96-116.

im Umfeld des Ersten Weltkrieges rücken Überlegungen zur Rolle Deutschlands, insbesondere zur Aufgabe des deutschen Künstlers, wieder ins Bewußtsein, die bereits im Zusammenhang einer anderen Erschütterung, der Französischen Revolution, die Gemüter der Intellektuellen bewegt hatten. Bemerkenswert, daß nicht nur die Fragestellung, sondern auch die Terminologie und die Lösungsmuster nach über 100 Jahren gleichlauten. Allerdings hat jene Allianz des Geistigen mit dem Deutsch-Nationalen, deren Wurzeln im 18. Jahrhundert den Untaten der Revolution die Veredelung des Individuums entgegensetzen sollten, das Unheil des 20. Jahrhunderts zumindest begünstigt – insofern viele intellektuelle Stimmen mit dem Verweis auf die Trennung von Geist und Politik verstummten.

Das Gedankenkonstrukt (und als solches muß das unter dem Begriff 'Geist' verstandene wohl aufgefaßt werden), das Körner mit seinem Text *Ueber Geist und Esprit* vorstellt, gewinnt damit eine bemerkenswerte, um 1800 ebenso neuartige wie folgenreiche Physiognomie: das Wesen der deutschen Nation trägt die Insignien des Geistes, nicht der Tat. Ihre Domäne stellt die Sphäre des Schönen und Guten, nicht des Praktischen und Erfolgreichen dar. In der Welt der politischen Geschäfte hat es der Deutsche schwer, gerade weil er nicht auf Erfolg, sondern auf Veredelung und Idealisierung zielt. Der deutsche Geist trägt romantische Charakterzüge (indem er das Ziel der Geistestätigkeit ins Unendliche legt) und verknüpft diese, wenn er sich künstlerisch äußert, mit den Errungenschaften klassischer Konzeptionen.

## 7.2 *Ueber die deutsche Litteratur* (1812)

Bis zur Jahrhundertwende hatte Körner keinerlei Veranlagung zu politischem Engagement gezeigt – ganz im Gegenteil: ausdrücklich hatte er die politische Welt von der ästhetischen getrennt und seine geistige Beheimatung ausschließlich in der Welt der Kunst gesehen.<sup>40</sup> Das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erlebte er jedoch als Phase politischer Instabilität, gesellschaftlicher Erosionen und einer damit verbundenen Erschütterung jener kulturellen Werte, die in den neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts Verbindlichkeit besessen hatten. Der Geist der Zeit hatte nur mehr wenig mit dem kosmopolitischen, am Ideal einer edlen Humanität und ästhetischen Bildung orientierten Klima gemeinsam, das die Jahre der Zusammenarbeit mit Humboldt und Schiller geprägt hatte. Körners Aufmerksamkeit wurde unter dem Eindruck der politischen Ereignisse mehr und mehr auf nationale Themen gelenkt, und er entfaltete – ganz im Gegensatz zu den früheren Wegbegleitern – nicht nur Interesse an, sondern auch rege Aktivität innerhalb der nationalen Bewegung und der patriotischen Publizistik.

Im folgenden wird dargelegt, aus welchen Gründen er sein Augenmerk von der Ästhetik ab- und der Politik zuwandte. Sein Denken weist von 1805 bis 1813 einen Umschwung von der Nachfolge klassisch-kosmopolitischer Humanität zur romantisch-patriotischen Kriegsbegeisterung auf. Im Jahr 1812 schrieb Körner den Aufsatz *Ueber die deutsche Litteratur*<sup>41</sup>, der als Initialzündung für seine Tätigkeit als politischer Publizist betrachtet werden kann und ihn erstmals als Vertreter der deutschen Publizistik im Umfeld der Befreiungskriege zeigt.

Daß Körner sich nach dem Untergang des Reiches in die große Zahl patriotischer Autoren einreihete, war wesentlich durch das Erlebnis der napoleoni-

---

<sup>40</sup> „Wir leben nicht in der politischen Welt, und verlangen nichts, als Ruhe.“ (Körner an Schiller, 8.8.1796. NA Bd. 36, I. S. 298.) – In früheren Jahren war dies durchaus anders gewesen. Es war vor allem kurz vor und unmittelbar nach der Französischen Revolution immer wieder Körner, der Schiller über politische Vorgänge informierte (vgl. u.a. die Briefe Körners an Schiller vom 24.10.1789 und vom 23.4.1790. NA Bd. 33, I. S. 393ff. und Bd. 34, I. S. 7f.). Schiller hingegen scheint sich gegenüber Körner nicht besonders interessiert an politischen Details gezeigt zu haben. Körner schreibt ihm am 2.5.1787: „Noch ein Paar politische Neuigkeiten, da Du keine Zeitungen ließt [...]“. (NA Bd. 33, I. S. 129.) Und am 23.4.1790 wundert er sich: „Du willst Politica von mir wissen. Das ist ein neuer Zug von Dir.“ (NA Bd. 34, I. S. 8.)

<sup>41</sup> Christian Gottfried Körner: *Ueber die deutsche Litteratur*. Aus einem Briefe an den Herausgeber des deutschen Museums. In: *Deutsches Museum*. Jg. 1, 1812. Heft 9. S. 252-260. [Nebst einer Antwort des Herausgebers Friedrich Schlegel. S. 260-283.]

schen Fremdherrschaft und deren weitreichenden Folgen für Sachsen motiviert. Innerhalb weniger Jahre hatte Napoleon Bonaparte die Landkarte Mitteleuropas neu gezeichnet. Nun stand Deutschland nicht nur unter militärischer Besatzung, es mußte sich von Frankreich auch reformpolitische Maßnahmen diktieren lassen.

Diese als entwürdigend erlebte politische Situation in Deutschland hatte unter vielen Intellektuellen zunächst eine verstärkte Neigung zur Introspektion zur Folge, auf deutsche Geschichte im allgemeinen, auf eigene Kulturleistungen im besonderen. Die Protagonisten der jungen romantischen Bewegung rangen um eine Neubestimmung nationaler Identität – ihre philologischen Leistungen<sup>42</sup> stehen ebenso in diesem Kontext wie jene programmatischen Schriften, mit denen die funktionale Zuordnung der Literatur und Publizistik zur Konstituierung einer Nationalkultur begründet wurde.<sup>43</sup>

In den Jahren nach dem Untergang des Reiches 1806 wendete sich die Stimmung in Deutschland: Das Interesse an nationalen Themen schlug bei zahlreichen Intellektuellen in patriotische, nicht selten dezidiert anti-französische Begeisterung um. Mehr und mehr Freunde Körners sammelten sich unter dem Banner der Erhebung gegen Napoleon. Allen voran war es Theodor Körner, der für einen kurzen historischen Augenblick die literarische Bühne betrat und seinen Vater zu patriotischer Kriegsbereitschaft mitriß. Bis in das Jahr 1809 hinein hatte er die Haltung seines Vaters kopiert, sich aus den Wirren der Zeitläufte in eine politikfreie Welt der Schönheit und Bildung zurückzuziehen.<sup>44</sup> Während seines Studienaufenthaltes an der Berliner

---

<sup>42</sup>Diesem Zusammenhang sind z.B. von Arnims und Brentanos Liedsammlungen (1806-08) zuzuordnen.

<sup>43</sup>So enthusiastisch die Französische Revolution von den Frühromantikern begrüßt worden war, so entschieden vollzieht sich ihre Abkehr angesichts des napoleonischen Expansionismus. Der Poesie sollte nun eine wichtige Funktion im Kampf gegen die Besetzer zukommen; so verlangt August Wilhelm Schlegel nach der Niederlage 1806: „Wir bedürften einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie [...]. Vielleicht sollte, solange unsere nationale Selbständigkeit, ja die Fortdauer des deutschen Namens so dringend bedroht wird, die Poesie ganz der Beredsamkeit weichen.“ (Zit. nach Gerd Müller: Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Bern 1990. S. 15.)

<sup>44</sup>Körner warnte seinen Sohn nachdrücklich davor, politische Themen in seine literarische Arbeit aufzunehmen: „Ich liebe es nicht, daß man seine Dichtungen an die wirkliche Welt anknüpft. Eben um den drückenden Verhältnissen des Wirklichen zu entgehen, flüchtet man sich ja so gern in das Reich der Phantasie.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 19.12.1808. BwTK S. 40.) Und Theodor adaptierte diese Ansicht: „Den Drang der Zeit kannst du als Mann verschmerzen; der wahre Frieden nur wohnt in dem Herzen, und ew'ge Freiheit lebt nur in der Kunst.“ (Theodor Körner: In der Neujahrsnacht 1809. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Adolf Stern. Bd. I. S. 356.) Im Februar berichtet er dann jedoch angesichts der drohenden Belagerung durch Napoleonische Truppen, er wolle sich be-

Universität geriet er durch die Vorlesungen Fichtes<sup>45</sup>, die Predigten Schleiermachers sowie die Bekanntschaft mit Friedrich Ludwig Jahn und Karl Friedrich Friesen unter den Einfluß der reformerischen und anti-französischen Bewegung.<sup>46</sup> Theodor Körner ging nach Wien, um sich dort zunächst auf die publizistische Profilierung dessen zu konzentrieren, was als „deutscher Nationalcharakter“ zu bezeichnen sei – eine Aufgabe, in der ihm der Vater bereits 1802 vorangegangen war. Unter dem Eindruck der österreichischen Erhebung verstärkte sich sein patriotisches Bewußtsein; bald überwogen politische Arbeiten die poetischen. Darin ist – wie in den Schriften des Vaters – von Deutschland nicht als Territorialstaat, sondern als Kulturnation die Rede. Jetzt wie auch in der späteren patriotischen Freiheitslyrik stand Theodor Körner in mancher Hinsicht in der Nachfolge des Vaters: es war das bestehende, feudal-aufgeklärte Deutschland, das er verteidigt, nicht etwa die Vision eines möglichen, freiheitlich organisierten Staates.

Anders dachten zahlreiche Dichter und Publizisten im unmittelbaren Umfeld Körners, die die Erhebung gegen Napoleon zum Anlaß einer politischen Neugestaltung Deutschlands nehmen wollten. Dazu zählte Friedrich Perthes, Herausgeber des Vaterländischen Museums in Hamburg, das im Verlauf des Jahres 1810 in sieben Ausgaben erschien und an dem ursprünglich auch

---

waffnen – nicht um seine Stadt, wohl aber seine Bücher zu verteidigen (vgl. Theodor Körner an die Seinigen, 27.2.1809. BwTK S. 47f.).

<sup>45</sup>Bereits sein Vater hatte die Arbeiten des Jenaer Philosophen aufmerksam verfolgt. Am 12.4.1796 formuliert er eine ausführliche Einschätzung der philosophiegeschichtlichen Bedeutung Fichtes: „Ohne Kant würden wir vielleicht keinen Fichte haben, aber Fichten verdanken wir eine Erndte von Kantens Aussaat, die wir sonst schwerlich zu erwarten gehabt hätten. Was Abstraktion ist, habe ich fast nirgends in einem philosophischen Produkte in solcher Vollkommenheit gefunden. Dieß allein ist es auch, was seine Schriften so schwer zu lesen macht. Sonst hat sein Stil vor dem Kantischen große Vorzüge. Er vermeidet unnöthige Kunstwörter, seine Perioden sind kurz und nicht durch eingeschobene Sätze verdunkelt sein Ausdruck strebt auf Kosten des Wohlklangs nach der höchsten Deutlichkeit und Bestimmtheit. [...] Aber in der Abstraktion muß man ihm folgen können, muß die Einbildungskraft, wie er, beherrschen, daß sie nichts concretes in den reinen Begriff mische. Dieß kostet Anstrengung. Dagegen aber hat sich die Phantasie, däucht mich an ihm gerächt – so wie an Kanten – wo er ihrer bedurft hätte. Wo er für die Praxis Vorschläge thut, hat er sich die möglichen Fälle oft einseitig gedacht. Besonders gilt dieß, wie mir scheint, von seinen Ephoren. In dem metaphysischen Theile kann ich schon jetzt fast alles unterschreiben, und ich ahnde daß mir, wenn ich genauer prüfe nichts übrig bleiben wird, als Fichtens Commentator zu machen, ohngeachtet ich mich seit mehreren Jahren mit diesem Gegenstande beschäftige.“ (NA Bd. 36, I. S. 179f.)

<sup>46</sup>Ursprünglich hatte Theodor Körner unter dem Einfluß seiner bürgerlichen Erziehung zunächst weder eindeutig künstlerisches noch politisches Interesse. Er plante vielmehr eine dem Rahmen seiner bürgerlich-aufklärerischen Existenz entsprechende Ausbildung (zum Bergwerksingenieur), die ihm sicheren Broterwerb garantieren sollte.



Körner mitarbeiten sollte.<sup>47</sup> Joseph Görres, der neben Ernst Moritz Arndt zum meistbeachteten politischen Autor und Herausgeber aufstieg<sup>48</sup>, trug mit seinen Aufsätzen maßgeblich dazu bei, daß das Vaterländische Museum eine politische, anti-französische Färbung erhielt.<sup>49</sup> Ein anderer Bekannter Körners, Heinrich von Kleist, scheiterte mit seinem Zeitschriftenprojekt *Germania* und dessen beispiellosem Franzosenhaß bereits kurz nach der Gründung 1809. Von entscheidender Bedeutung für Körners Hinwendung zur patriotischen Bewegung war die Wiederaufnahme des Kontaktes mit Friedrich Schlegel, nun freilich unter einem anderen als dem in den neunziger Jahren diskutierten kunsttheoretischen Gesichtspunkt. Auch Schlegel beteiligte sich von Österreich aus rege an der patriotischen Bewegung.<sup>50</sup> Er übernahm die Herausgabe der Zeitschrift *Deutsches Museum* als Fortsetzung des Vaterländischen Museums und rief im Verlauf des Jahres 1811 zahlreiche Literaten und führende Intellektuelle in Deutschland zur Mitarbeit auf, darunter Goethe<sup>51</sup>, von Arnim, Görres, Tieck, Schleiermacher sowie Theodor und Christian Gottfried Körner.

Schlegel erkannte die Propagandamöglichkeiten der Publizistik, vor allem der politisch-kulturellen Zeitschriften: hier sollten die geistigen Kräfte

---

<sup>47</sup>„Ich erfuhr von Clodius, daß Perthes in Hamburg [...] ein neues Journal unternimmt, an dem Jacobi und andere bedeutende Männer Theil nehmen wollen. Er forderte mich zur Theilnahme auf, und ich werde wohl mich dazu entschließen.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner 16.5.1810. BwTK S. 93.)

<sup>48</sup>Kein anderes Blatt im Kontext der Befreiungsbewegung erreichte so viele Leser wie seine Zeitschrift *Rheinischer Merkur*.

<sup>49</sup>Neben zahlreichen anderen patriotischen Beiträgen findet sich dort der Aufsatz *Ueber den Fall Deutschlands und die Bedingungen seiner Wiedergeburt* von Joseph Görres (In: Vaterländisches Museum von 1810).

<sup>50</sup>Friedrich von Schlegel hatte, nachdem Europa 1805 zum letztenmal erschienen war, einige Jahre keine Zeitschrift herausgegeben und in den übrigen Publikationsorganen nur wenig veröffentlicht. Dies hing nicht zuletzt mit der schwierigen politischen Situation in Deutschland zusammen: der von Frankreich erwartete militärische Stoß hatte in seiner Heftigkeit und dem beschiedenen Erfolg die schwärzesten Befürchtungen übertroffen, worauf mit einer Reihe patriotisch inspirierter Zeitungen reagiert wurde, unter deren Autoren die Gebrüder Schlegel nicht zu finden sind. Friedrich Schlegel hielt sich seit 1808 in Wien auf, wo er durch den Ausbruch des Krieges mit Frankreich 1809 in die allgemeinen Kriegswirren hineingezogen wurde. Feurige Pamphlete und patriotische Gesänge waren nicht seine Sache, genau danach verlangte aber ein Großteil des Publikums in Österreich wie Deutschland.

<sup>51</sup>Daß Goethe seine Mitarbeit an einer Zeitschrift, die sich als Reaktion auf die politischen Ereignisse und als Bollwerk der nationalen Besinnung verstand, freundlich aber bestimmt ablehnte, verwundert nicht. Er antwortete Schlegel auf dessen Anfrage: „Ich mag wohl gerne in der Zeit leben, weiß es aber nicht recht anzugreifen, wenn ich mit ihr leben soll, daher finden Sie mich auch selten oder gar nicht in solchen Schriften auftreten, die der Gegenwart gewidmet sind.“ (Goethe an Friedrich Schlegel, 8.4.1812. WA IV. Abt. 22. Bd. S. 326f.; dieser Brief ist nicht in der HA abgedruckt.)

als Teil der nationalen Erhebung gebündelt werden. Als das Deutsche Museum in der literarischen Szene erschien, hatte sich die Bedeutung des Begriffs 'Deutsch' zu einer Formel der Selbstbehauptung gegenüber dem in jeder Hinsicht erdrückenden Frankreich gewandelt. Die Idee der nationalen Bildung wurde zum geistigen Fluchtziel der weitgehend gelähmten deutschen Intelligenz, sie diente in ihren Anfängen als Ersatz, später dann als Nährboden der anti-französischen Revolution. In diesem Sinne konzipierte Schlegel auch sein Deutsches Museum: anders als das kosmopolitische Athenaeum und die Zeitschrift Europa, die vor allem ihre Funktion als Parteiorgane des frühromantischen Autorenkreises erfüllt hatten, sollte das Deutsche Museum sämtliche nationalen Stimmen versammeln, um die „geistige Wohlfahrt“ des Menschen gegen die „verwirrende[n] Verhältnisse“ zu sichern:

„Nur an einer solchen [Zeitschrift] fehlt es, welche sich ausschließlich mit dem beschäftigte, woran jeder gebildete Mensch, jeder Mitbürger unsrer Nation schon als solcher Anteil nehmen soll. Geschichte im weitesten und höchsten Sinne des Wortes, Philosophie des Lebens, die Literatur unsers Volkes und unsers Zeitalters, und die Kunst des Schönen; das sind die Gegenstände, welche den Umkreis dieser National-Bildung im allgemeinen bezeichnen. [...] Einige der gelesensten Zeitschriften scheinen mehr geeignet, dem herrschenden Geiste und der Menge auf jede Weise zu huldigen, und zu schmeicheln, als daß sie den Mut haben sollten, die Grundsätze, auf welchen die geistige und innere Wohlfahrt des Menschen beruht, auch gegen die gemeine Neigung und Meinung, gegen drohende Angriffe und verwirrende Verhältnisse aufrecht zu erhalten.“<sup>52</sup>

Während das Athenaeum (das sich in der Vorrede ebenfalls die „National-Bildung“ auf die Fahnen geschrieben hatte) die abstrakte, weltabgewandte Philosophie und die Geschichte als Wegbereiter der Kunst behandelt hatte, sollte das Deutsche Museum Literatur, Geschichte und Philosophie als Teil einer praktischen Lebensphilosophie, die in direktem Zusammenhang mit der Nation und ihrer aktuellen Situation steht, untersuchen. Dem Projekt war kein Erfolg beschieden. Zwar finden sich unter den Mitarbeitern so prominente Namen wie Wilhelm von Humboldt, Jakob Grimm, Zacharias Werner und Adam Müller. Doch Schlegel hatte bald Mühe, Autoren zu finden, hin-

---

<sup>52</sup>Friedrich Schlegel: Anzeige des Deutschen Museums. In: Heidelberger Jahrbücher 1812. Intell. Bl. III. Zit. nach Johannes Bobeth: Die Zeitschriften der Romantik. Leipzig 1911. S. 263.

zu traten Schwierigkeiten mit der Zensurbehörde, so daß die Zeitschrift nach dem zweiten Jahrgang ihr Erscheinen einstellen mußte.

Schlegels Programm muß in jeder Hinsicht Körners Zustimmung gefunden haben. Daß der Herausgeber in seinem Vorwort der deutschen Sprache und Geschichte eine die Nation kulturell einigende und stärkende Bedeutung einräumte<sup>53</sup>, mag Körner bewogen haben, aktiv an der Zeitschrift mitzuarbeiten. Ende 1811 signalisierte er erstmals Interesse, publizistisch für Schlegel tätig zu werden. Am 30. September 1811 schrieb er an seinen Sohn, daß ihm „Schlegels Unternehmung eines neuen vaterländischen Museums [...] sehr willkommen“ sei und er „ihm sehr gerne Beiträge schicke“<sup>54</sup>. Doch vorerst wurde Körner nicht aktiv. Dazu bedurfte es eines konkreten Anlasses, und den gab ihm das dritte Heft des zweiten Jahrgangs.

### **Verrat an der deutschen Sache? Der Fall Freiherr von Steigentesch**

Die ersten beiden Ausgaben des Deutschen Museums vom Januar und Februar 1812 fanden positive Aufnahme beim Publikum, das dritte Heft jedoch löste als Reaktion auf einen einzelnen Aufsatz des Verfassers August Freiherr von Steigentesch<sup>55</sup> einen Sturm der Entrüstung aus. Steigentesch betätigte sich im Bereich der Kunstkritik und veröffentlichte in Schlegels Zeitschrift neben dem Gedicht *Die Sprache* zwei literaturwissenschaftliche Aufsätze *Ueber das deutsche Lustspiel* und *Ein Wort über deutsche Litteratur*

---

<sup>53</sup>Im Vorwort zum zweiten Jahrgang des Deutschen Museums präzierte Schlegel sein Programm nochmals, und formulierte die konkrete Aufgabe der Zeitschrift innerhalb der Konstituierung einer nationalen Gesinnung: „Alle Beiträge zu den verschiedenen Fachgebieten sollen zur Bildung einer neuen deutschen Geistesbildung“ (S. 3) beitragen, aber auch zur Einigung des zersplitterten Landes: „Es wäre wohl überhaupt Zeit, daß dieser Unterschied in der Litteratur allmählig ganz aufhörte, und wir in der Geistesbildung ungetrennt, mehr und mehr eine Nation [...] würden, wozu nach allen Kräften beizutragen der vornehmste Zweck des Museums ist.“ (S. 14; Friedrich Schlegel: Vorwort zum zweiten Jahrgang des Deutschen Museums. Jg. 2, 1813. Heft 1. S. 1-14.)

<sup>54</sup>Ch. G. Körner an Theodor Körner, 30.9.1811. Zit. nach Ernst Behler: Deutsches Museum. Die Geschichte einer Zeitschrift. S. 44. In: Deutsches Museum. Neuausgabe hrsg. mit einem Nachwort von Ernst Behler. Nachdruck: Darmstadt 1975. 4. Bd., 1813, 7.-12. Heft. S. 1-71. (Dieser Brief ist nicht in BwTK abgedruckt.)

<sup>55</sup>August Freiherr von Steigentesch war ursprünglich österreichischer Offizier und später Gesandter seines Landes in Kopenhagen und Turin gewesen und galt als ausgesprochener Günstling Metternichs. Seit 1798 tat er sich als Dichter und Autor von Lustspielen und Erzählungen hervor. Unter anderem verarbeitete er den Stoff der *Les Liaisons dangereuses* von Pierre Ambroise Laclos zu einem deutschen Roman mit dem Titel *Marie*.

*und deutsche Sprache*.<sup>56</sup> In dem zuletzt genannten Aufsatz hatte der Autor, ausgehend von den schlechten Kritiken im Ausland, darüber nachgedacht, welche objektiven Phänomene die Geringschätzung der deutschen Literatur und Sprache rechtfertigen könnten. Dabei unternahm er einen ausgiebigen Gang durch die deutsche Sprachgeschichte und protokollierte eine Reihe kritikwürdiger Erscheinungen wie Härte, Geziertheit und Unverständlichkeit des Deutschen, deren Ursachen er gleich mitlieferte. So machte er die Nachahmungssucht der Deutschen, die Abgeschiedenheit des Schriftstellers vom gesellschaftlichen Leben, das lange Überleben des Lateinischen als Wissenschaftssprache an den Universitäten, die Zersplitterung der deutschen Staaten, die scharfe Trennung der Stände voneinander und schließlich bestimmte grammatische Gegebenheiten in der Sprache selbst für deren Rauheit und mangelnde Eleganz verantwortlich. Besonders auf dem Gebiet des Theaters gelangte er zu einem äußerst kritischen Befund, vor allem im Vergleich mit Werken der französischen Dramatiker. Im letzten Teil seines Aufsatzes wandte sich Steigentesch der zeitgenössischen Literatur-Analyse zu. Dabei formulierte er gleich eine Serie vernichtender Urteile, deren Adressaten leicht zu identifizieren waren:

„Wir wollen nicht auf die neueste Zeit blicken, die unserer Sprache und Litteratur den Untergang droht. Was soll der Ausländer von unserer Bildung und unserem Geschmack denken, wenn er sieht, daß ein unbärtiges Knabenheer den Sitz der Aristarchen einnimmt, und uns altdeutschen Klingklang, und die Lieder der Ammen und der Fuhrleute als Muster der deutschen Dichtkunst aufstellt? [...] Was soll der Ausländer von einem Volke denken, das allen mittelmäßigen Köpfen eine Zuflucht in dem Dunkel des Geheimnißvollen (Mystizismus) öffnet, das die Unsinnigen, die sich dorthin verirren und Geheimnisse aussprechen, selbst nicht verstehen [...]“<sup>57</sup>

Der Aufruhr in den literarischen Zirkeln war gewaltig. Zunächst, weil mit der deutschen Sprache ein Teil der nationalen Identität attackiert wurde, der zu den wenigen verbindenden Gütern der besetzten deutschen Staaten zählte.<sup>58</sup> Vor allem aber deshalb, weil ausgerechnet das neue Publikationsorgan

---

<sup>56</sup>*Die Sprache* (In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 1. S. 5-8); *Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache* (ebd. Heft 3. S. 197-220); *Ueber das deutsche Lustspiel* (ebd. Jg. 2, 1813. Heft 3. S. 247-257).

<sup>57</sup>Steigentesch: *Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache*. S. 218f.

<sup>58</sup>An diesem Punkt besann sich die nationale Bewegung auf Herder, der die Bedeutung der Sprache für die Nation betont, sich gegen das Eindringen des Französischen in das Deutsche gewehrt und die Sprache als Grundlage einer Bildung zur Humanität definiert hatte

Friedrich Schlegels eine durch mangelndes Kunstverständnis und Wortwahl beleidigende Romantikschele enthielt.<sup>59</sup> Auf seine heftigen Invektiven gegen die Romantiker, die „mittelmäßigen Köpfe“, hat keiner der explizit angegriffenen Autoren mit einer Gegendarstellung reagiert.<sup>60</sup> Achim von Arnim und Wilhelm Grimm aber waren so entrüstet, daß sie Schlegel eine weitere Mitarbeit am Deutschen Museum verweigerten. Selbst Goethe nahm den Artikel zur Kenntnis und äußerte sich mit unüberhörbarer Schadenfreude über den Mißgriff Schlegels.<sup>61</sup>

Möglicherweise wäre dem Aufsatz ohne seinen Schlußteil kaum Aufmerksamkeit zuteil geworden. Nun aber wurden die Leser und mit ihnen die national gestimmten Literaten auf das provokante Vorgehen des Österreichers aufmerksam, der vermeintlichen Weitschweifigkeit, der gesetzlosen Willkür und Kargheit sowie dem mangelnden Schönheitssinn der deutschen Sprache ausgerechnet die Klarheit und Präzision der französischen Schriftsteller entgegenzusetzen. Viele Leser des Deutschen Museums reagierten so empfindlich, als habe Steigentesch die gesamte literarische Kulturleistung Deutschlands in Frage gestellt, um der französischen die Krone aufs Haupt zu setzen.

Es mag verwundern, daß Schlegel den Aufsatz Steigenteschs, auf den heftige Reaktionen zu erwarten waren, überhaupt in die Zeitschrift aufnahm. Möglicherweise mangelte es ihm bereits zu diesem Zeitpunkt an Autoren; er selbst erklärte, er habe gerade ein Forum für strittige Thesen schaffen wollen.<sup>62</sup> Außerdem ist denkbar, daß Schlegel ein Gegengewicht zu der allzu vaterländisch-deutschen Emphase bieten wollte, die sich in der Zeitschrift

---

(vgl. Johann Gottfried Herder: Briefe zur Beförderung der Menschheit. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 17).

<sup>59</sup>Varnhagen von Ense schrieb am 27.3.1812 voller Verwunderung an Rahel, daß „sogar im Schlegelschen Journal die neue Schule bekämpft wird!“ (Zit. nach Ernst Behler: Deutsches Museum. S. 44.)

<sup>60</sup>Achim von Arnim fragte in einem Brief an Clemens Brentano: „Hast Du Schlegels Museum gelesen? [...] Im dritten Heft die lächerliche Kritik Steigenteschs über die deutsche Literatur, wo er (S. 218) mit den Knaben, die Fuhrmanns- und Ammenlieder als Ideale und Poesie verkünden, auf das Wunderhorn sticht.“ (Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Hrsg. von Reinhold Steig. 3 Bde. Stuttgart 1894-1913. Bd. I: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894. S. 299f.)

<sup>61</sup>„Schlegel ist gegen besseres Wissen bloß durch Steigentesch's lockre Tafel dazu verführt worden, diesen verruchten Aufsatz aufzunehmen.“ (Goethe im Gespräch mit von Müller, 16.12.1812. In: Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Gespräche. Hrsg. von Woldemar von Biedermann. 10 Bde. Leipzig 1889ff. Bd. III: 1811-1818. S. 51.)

<sup>62</sup>Vgl. in seiner ebenfalls abgedruckten Antwort auf den Brief Körners (Friedrich Schlegel: Antwort des Herausgebers [auf Christian Gottfried Körners Aufsatz *Ueber die deutsche Litteratur*]. In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 9. S. 260-283).

auszubreiten drohte. Nach dem Sturm der Entrüstung wandte er sich an Freunde und Mitstreiter mit der Bitte um eine Erwiderung auf die Polemik Steigenteschs. Über Theodor Körner ließ er auch bei dessen Vater anfragen, ob dieser eine Antwort im Deutschen Museum veröffentlichen könne. Christian Gottfried Körner hatte den Aufsatz ebenfalls zur Kenntnis genommen und bereits am 29. März 1812 an seinen Sohn geschrieben:

„Sage, wie hat in aller Welt Schlegel den Aufsatz von Steigentesch über deutsche Litteratur in das Museum aufnehmen können? Ich habe lange nichts gelesen, was mich in einem solchen Grade indignirt hätte. [...] Aber von einem Manne, der ein solches Gedicht über die Sprache lieferte, so etwas zu lesen ist unbegreiflich. Mich hat es fast bey jeder Periode in den Fingern gejuckt, die Feder dawider anzusetzen. Und wenn Schlegel nicht etwas dagegen schreibt, um sein Journal wieder ehrlich zu machen, so kann kein honetter Mensch mehr etwas einrücken lassen. Es ist niemandem zuzumuthen darüber einen Beweis zu führen, daß in der deutschen Poesie und Prosa noch etwas andres vorhanden ist, als Geschmacklosigkeit, Pedanterie, Schwulst ec.“<sup>63</sup>

Theodor Körner antwortete seinem Vater am 12. April 1812:

„Schlegel habe ich gesagt, wie Du entrüstet wärest über Steigentesch; er hat mich gebeten, Dir vorzuschlagen, einen Brief an ihn (Schlegel) zu schreiben, den er einrücken lassen dürfte.“<sup>64</sup>

Christian Gottfried Körner muß diesem Wunsch umgehend entsprochen haben, er berichtete Wilhelm von Humboldt von der geplanten Replik, worauf dieser zufrieden antwortete:

„Daß Sie dem Steigenteschischen Aufsatz seine Abfertigung geben ist mir eine ordentliche Beruhigung. Schaden konnte zwar ein so unglaublich triviales Gewäsch nicht anrichten, allein es ist immer gut, daß solche aus lauter kleinlichen und mittelmäßigen Fertigkeiten, die man nur fälschlich Talente schilt, zusammengesetzte Stümper sehen, daß man sie in ihren Kreis zu verweisen versteht.“<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup>Ch. G. Körner an Theodor Körner, 29.3.1812. BwTK S. 180f.

<sup>64</sup>Theodor Körner an [Ch. G. Körner], 12.4.1812. Ebd. S. 183.

<sup>65</sup>Humboldt an Körner, 1.7.1812. BwH S. 130f. – Dieser Brief Humboldts enthält noch weitere aufschlußreiche Bemerkungen: „Mit dem Schlegelschen Journal hat es aber überhaupt, dünkt mich, wenigen Fortgang[.] Er selbst thut sogar zu wenig, und besitzt vor Allem nicht die Geschicklichkeit und den Fleiß, etwas, das zugleich und größtentheils von Andern abhängt, in Gang zu bringen. Seine und Müllers Vorlesungen waren merkwürdige Erscheinungen am Wiener Horizont [...]. Wenn sie über Göthe und Schiller sprechen, und man sich bei ihren Vorlesungen an ein lebendiges Gespräch jener beiden über ähnliche

Schlegel nahm Körners Brief zusammen mit seiner eigenen ausführlichen Antwort als Herausgeber in das neunte Heft des Deutschen Museums auf. Beide Texte entbehren bis heute einer Kommentierung, obwohl sie zwei ebenso kontroverse wie repräsentative Zeugnisse nationaler Selbstbehauptung kurz vor den Befreiungskriegen vorstellen. Für Körners Biographie ist sein Aufsatz aus mehreren Gründen von besonderer Bedeutung: erstens, weil er Körners letzten Versuch dokumentiert, die nationale Selbstverteidigung ausschließlich auf dem Feld der Kunst und der Wissenschaft auszufechten. Zweitens ist bemerkenswert, daß Körner auch und vor allem die moderne, also romantische Literatur zum Anlaß nimmt, der eigenen literarischen Produktion besonderen Wert beizumessen. Und schließlich zeigt der Aufsatz im Deutschen Museum Körner erstmals ins Umfeld der patriotischen Bewegung, die in den folgenden Jahren seine politische und persönliche Heimat werden sollte.

### **Körners Erwiderung: *Ueber die deutsche Litteratur***

Daß Steigentesch seine Angriffe gegen die romantischen Schriftsteller, aber auch gegen die deutsche Sprache allgemein gerichtet hatte, gab Körner Gelegenheit, unmittelbar an seine eigene vorangegangene Arbeit anzuknüpfen. In der Abhandlung *Ueber Geist und Esprit* (1802) hatte er die Überlegenheit der deutschen Sprache als Ausdruck von 'Geist' nachweisen wollen, einzelne Aspekte seiner früheren Argumentation übernahm er nun in seinen Aufsatz für das Deutsche Museum.

Körner gliedert seine Argumentation in fünf Gedankenschritte, in deren Verlauf sich die Überlegenheit der deutschen Literatur und Wissenschaft erweisen soll. In den ersten vier Abschnitten konzentriert er sich auf die geistige Tätigkeit des Wissenschaftlers. Dieses Vorgehen knüpft einerseits an Steigenteschs konkreten Angriff auf den nach seiner Einschätzung trocken und unverständlich formulierenden Wissenschaftler Kant an<sup>66</sup>, womit dessen Kritik nicht nur den unumstritten führenden Kopf der deutschen Philosophie, sondern auch einen der 'Hausgötter' Körners getroffen hatte. Andererseits versucht Körner, sein ästhetisches Konzept in vieler Hinsicht kurzer-

---

Gegenstände erinnerte, war es einem als stritten Pygmaeen auf den Gräbern von Heroen. Sehr neugierig bin ich, wie Sie mit Schlegel werden fertig werden.“ (Ebd.)

<sup>66</sup>Vgl. Steigentesch: Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 205f.: „Ich glaube der Zeitpunkt ist gekommen, wo wir es gestehen dürfen, wie weit uns der philosophische Zeitpunkt des großen Denkers aus Königsberg von der Bildung entfernte [...]. Diese Lehre, die beynahe zehn Jahre unsere besten Köpfe beschäftigte, erschuf Worte, über die der Ausländer erschrecken muß, und die der Deutsche außer ihrem Erfinder, zum Theil selbst nicht verstand.“

hand auf die Anforderungen an wissenschaftliche Texte zu übertragen. Die Forschung hat dieses Verfahren mit Recht als umfassende Ästhetisierung der Wissenschaften bezeichnen. Schon zu einem früheren Zeitpunkt hatte Körner erklärt, er betrachte die „Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst“<sup>67</sup>. Nun unterzieht er auch den Wissenschaftler, namentlich den Historiker, einer Beurteilung unter ästhetischen Gesichtspunkten.<sup>68</sup>

Im ersten Gedankenschritt präsentiert Körner ohne Erwähnung des Anlaßgebers<sup>69</sup> seine These: Der deutsche Schriftsteller darf keine Anerkennung aus Frankreich (oder von frankophilen Kritikern wie Steigentesch) fordern, weil er nach anderen Maßstäben und unter anderen Gesetzen produziert. Diese Gesetze stellt er in einem zweiten ausführlichen Schritt zusammen. Im Mittelpunkt stehen Ernsthaftigkeit und Seriosität des Wissenschaftlers, der nicht für öffentlichen Beifall, sondern allein um des Gegenstandes willen forscht und schreibt. Damit rechtfertigt Körner die Schwächen der Darstellung eines Stoffes, die Steigentesch etwa in den Schriften Kants beklagt hatte. Körner dreht das Argument einfach um, indem er die vorrangige Stellung deutscher Literatur und Wissenschaft gegenüber der französischen gerade mit den komplexen Leistungen Kants begründet: Während der französische Autor auf äußeren Glanz zielt und sich auf schmuckvolle Ausdrucksweise konzentriert, richtet der deutsche Schriftsteller alle Aufmerksamkeit auf den Gegenstand, der so beschaffen sein kann, daß seine Darstellung nicht wohlklingend oder allgemeinverständlich gerät:

„Es kann ihm daher begegnen, daß er sich in der Form vernachlässigt, weil er bey denjenigen auf Nachsicht rechnet, die den Werth des Inhalts zu schätzen wissen. Der Gebrauch eines übelklingenden Worts ist für ihn oft Bedürfniß, weil ihm für den Begriff, den er fest zu halten

---

<sup>67</sup>Braeker: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. S. 34. – Vgl. dazu auch Körners Brief an Schiller vom 6.1.1792: „Ueberhaupt denke ich mir die Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst. Durch sie wird Ordnung und Harmonie in unserm Denken und Handeln hervorgebracht.“ (NA Bd. 34, I. S. 124.)

<sup>68</sup>Allerdings rückt Körner von seiner früheren Vorliebe für die poetische Einkleidung wissenschaftlicher Arbeiten (man denke an den geplanten Briefroman mit Schiller) insofern ab, als er die Tätigkeit des Wissenschaftlers in eine forschende und eine darstellende unterteilt und konstatiert, daß die beiden Talente nicht unbedingt in einer Person vereinigt sein müssen: „Aber das edle Metall aus den Tiefen der Erde hervorzuarbeiten, und es zum allgemeinen Umlauf auszuprägen, sind zwey verschiedene Geschäfte, die nicht füglich von Einer Person betrieben werden können.“ (S. 255; im folgenden beziehen sich die im laufenden Text erscheinenden Seitenzahlen auf den o.g. Erstdruck von Körners Aufsatz *Ueber die deutsche Litteratur* im Deutschen Museum von 1812.)

<sup>69</sup>Körner geht erstaunlich vorsichtig mit Steigentesch ins Gericht. Vermutlich tat er dies aus persönlicher Rücksicht auf Schlegel, zu dessen Wiener Bekanntenkreis der umstrittene Autor gehörte.



hat, kein anderes bestimmtes Zeichen in der Sprache sich darbietet.“  
(S. 253)

Wir finden hier die alte Unterscheidung zwischen Inhalt und Form wieder, die in den neunziger Jahren ein zentrales Element der ästhetischen Konzeption Körners darstellte. Er greift sie auf, versteht sie aber mit einer geradezu entgegengesetzten Nuance: während im Kunstwerk die freiwillige Übereinstimmung eines Stoffes mit seiner Form als Bedingung von Schönheit fungierte, mißt Körner in der Wissenschaft dem Stoff eine deutlich vorrangige Bedeutung bei. Dem wissenschaftlich publizierenden Autor sind Mängel im Ausdruck wie in der Form (etwa Weitschweifigkeit, der Gebrauch häßlicher Worte etc.) durchaus zu verzeihen, wenn er durch „Liebe zu seinem Stoffe“ (S. 254) dazu verleitet wird. Wieder operiert er mit der Unterscheidung von absolutem und relativem Wert, die in engem Zusammenhang mit der Idee der Autonomie steht:

„Was die Wissenschaft für praktische Zwecke leistet, erhöht ihren relativen Werth, ist aber nicht der Grund ihres Werths überhaupt. [...] Erkenntniß ist überhaupt Zweck an sich selbst, als Erweiterung der Schranken unseres innern geistigen Lebens.“ (S. 255)

Zwar, so meint Körner, habe der Mensch der Wissenschaft eine „beruhigende und seelenerhebende Ansicht des Universums“ (ebd.) zu verdanken. Diese ist aber nur die Vorbedingung der „praktische[n] Weisheit“, die „sein Leben zu einem schönen Ganzen veredeln“ (ebd.) kann. Offensichtlich versucht Körner, sich die Substanz seiner klassischen Ästhetik, etwa das Autonomiekonzept und den Veredelungsgedanken, im Rahmen der Verteidigung deutscher Literatur nutzbar zu machen.<sup>70</sup> Daß er sich damit selbst in einen Widerspruch zu Schlegels utilitaristischem Zeitschriftenprogramm manövrierte, das der Literatur gerade einen Zweck außerhalb ihrer selbst, nämlich als Teil der Nationalbildung zuwies, scheint er an dieser Stelle übersehen zu haben.

Im dritten Schritt spezifiziert Körner seine Ausführungen und reagiert zugleich auf die Vorwürfe Steigenteschs, indem er die Summe aller Merkmale

---

<sup>70</sup>Daß Körner nach wie vor am Vokabular der klassischen Zeit festhielt, zeigt ein Brief an Theodor. Auf dessen Bitte, den Dichterberuf ergreifen zu dürfen, antwortet Körner: „Werde ein Dichter aber fühle ganz die Würde Deines Berufs. Bist Du bestimmt auf mehrere Generationen zu wirken, das Reich des Großen, Edlen und Schönen zu erweitern, als ein Schutzgeist der Menschheit gegen die Verdorbenheit des Zeitalters zu kämpfen, so mußt du gerüstet, vielseitig gebildet und selbst bis zur höchsten Vollendung veredelt seyn.“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, Anfang September 1811. BwTK S. 148.)

deutscher Literatur auf die konkrete Tätigkeit des Geschichtsschreibers anwendet. Auch hier überträgt Körner einzelne Elemente seines ästhetischen Programms auf die Beschreibung wissenschaftlicher Tätigkeit. Er konstatiert, daß hohe Forschungsqualität selten mit verständlicher und eleganter Darstellung des Stoffes einhergehe, beharrt jedoch auch in diesem Fall auf der größeren Bedeutung des Stoffes, denn an einer gefälligen Einkleidung ist nur jenem Wissenschaftler gelegen, der vor allem Beifall beim Publikum erzielen will – wer Körners Aufsatz *Ueber Geist und Esprit* kennt, weiß, daß diese kritische Bemerkung auf den französischen Nachbarn gemünzt ist.

Der vierte Schritt führt zum direkten Vergleich zwischen den beiden konkurrierenden Nationen. Die Verknüpfung des Nationalcharakteristischen mit einem Begriff, wie er sie seinem Aufsatz *Ueber Geist und Esprit* vorgenommen hatte, gibt er umstandslos auf – statt dessen verwendet er „witzig“ und „geistreich“ nun als Synonyme<sup>71</sup> und listet schließlich sogar eine Reihe „witziger“ deutscher Schriftsteller auf, zu denen er Lichtenberg, Hippel, Musäus und Knigge zählt. Allerdings: implizit wird erneut die moralische Überlegenheit des deutschen Autors behauptet, insofern Körner den exklusiven Charakter der eigenen Literatur, die nicht auf äußere Wirkung ziele und daher nur von wenigen verstanden werde, betont. Im Grunde gelangt er zu demselben Befund wie Steigentesch, bewertet ihn jedoch gegenteilig, wenn er die Trockenheit und Schmucklosigkeit der deutschen Literatur, die Steigentesch ihr zum Vorwurf gemacht hatte, mit der Abgeschiedenheit des gelehrten Daseins, das am gesellschaftlichen Leben keinen Anteil hat, begründet und als unabdingbare Voraussetzung besonderer Leistungen gelten läßt.<sup>72</sup> Dieser Entwurf einer ästhetischen und wissenschaftlichen Gegenwelt ist schon aus *Ueber Geist und Esprit* bekannt; ihre Besiedelung wurde bereits dort als typisch deutsches Bedürfnis ausgegeben.

Der fünfte und letzte Schritt lenkt schließlich den Blick auf die aktuelle literarische Szene in Deutschland und enthält eine in jeder Hinsicht überraschende Wendung. Hier manifestiert sich erstmals deutlich die gedankliche Distanz, die Körner zwischen sich und die alten Freunde gelegt, aber auch gegenüber seiner früheren Position eingenommen hat. Denn es ist ausgerechnet die moderne, die romantische Literatur, mit der er den überlegenen Status der deutschen Literatur begründet. Vor dem Hintergrund seiner bishe-

---

<sup>71</sup>In seinem Aufsatz *Ueber Geist und Esprit* hatte er den Witz als Unterbegriff des Esprits behandelt und ihn der inferioren französischen Verstandestätigkeit zugeordnet.

<sup>72</sup>„Es mag seyn, daß ein glänzender Witz sich mehr durch das gesellige Leben entwickelt, aber die Einsamkeit des deutschen Schriftstellers schützte und nährte dagegen seine Begeisterung.“ (S. 258.)

rigen Ausführungen kann er die formalen Ausschweifungen der Romantiker entschuldigen, denn entscheidend ist der moderne Gehalt, der Stoff ihrer Werke, nicht ihre äußere Form. Die Jahre der Zusammenarbeit mit Schiller hatten hingegen in der gemeinsamen Überzeugung gewurzelt, ausschlaggebend für den Wert eines Kunstwerkes sei eben gerade nicht der Stoff, sondern die „Art seiner Behandlung“<sup>73</sup>. In den klassischen Jahren waren beide zu der Einschränkung gelangt, eine harmonische, ‘freiwillige’ Übereinstimmung zwischen Form und Stoff sei ein Kriterium für Schönheit.

Als Legitimation eines romantisch-freien Umganges mit der Form führt Körner neben der überragenden Bedeutung des Stoffes zwei Argumente ins Feld: die bereits bekannte Autonomie der Kunst, und die These, es existierten keine allgemein verbindlichen Gesetze für die künstlerische Produktion.

„Nicht Autoritäten sind es, denen sich der freye Geist unterwerfen soll, sondern Gesetze, die die Bedingungen enthalten, unter denen allein seiner Aufgabe Genüge geschehen kann. Und diese Gesetze – sollen noch erst gefunden werden. Bis dahin wollen wir uns doch nicht über jedes Kunstwerk ereifern, das anders ausfällt, als wir es bestellt haben würden. Wir wollen jedes einzelne Kunstvermögen ehren, auch wenn es nicht mit allen übrigen denkbaren Vorzügen verbunden ist, und den Sinn für jede Art von Verdienst immer rege in uns zu erhalten suchen, damit keine von den freundlichen Gaben die der Dichter uns darbietet, für uns verloren sey.“ (S. 259)

Vergleicht man Körners Verteidigung engagierter romantischer Literatur mit den Positionen, die er in seinen späten Briefen an Schiller vertreten hatte, ist der Widerspruch evident. Zwar nimmt er dort u.a. Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck vor den strengen Urteilen des Freundes in Schutz und betont etwa die Begabung und das poetische Feuer, das ihm aus den Werken der jungen Dichter entgegenstrahlt:

„Ich habe eben jetzt Tiecks Octavianus gelesen. Phantasie und Gewandtheit in Sprache und Versification ist dem Verfasser nicht abzusprechen.“<sup>74</sup>

Gleichzeitig fordert er aber für die dichterische Produktion die Orientierung an bestehenden künstlerischen Gesetzen und setzt sich vehement gegen die vermeintliche Regellosigkeit der Romantiker zur Wehr.

---

<sup>73</sup>Diese Formulierung hatte Körner in dem Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs* gewählt.

<sup>74</sup>Körner an Schiller, 27.7.1804. NA Bd. 40, I. S. 230.

„Aber es wäre einmal Zeit, daß man gegen die Barbarey einer solchen Manier, die von einer gewissen Schule für die einzige wahre Poesie verkauft wird, sich laut und nachdrücklich äusserte. Nur müßte man weit ausholen, um dieses Unwesen zu bekämpfen. Es liegen misverstandene Sätze über die Freyheit und Selbstständigkeit des Dichters dabey zum Grunde.“<sup>75</sup>

Hatte Körner in den letzten Jahren der Freundschaft mit Schiller eine uneinheitliche Haltung vertreten, so ergibt sich nach Schillers Tod ein völlig anderes Bild seiner Romantikkrezeption. Zu Schillers Lebzeiten versuchte er immer wieder, den Freund mit den Jungromantikern zu versöhnen, die zum Teil seinem unmittelbaren Freundeskreis zuzurechnen waren und die durchaus auch Werke schufen, die seinen Beifall fanden. Fortlaufend berichtete er Schiller von seiner aktuellen Lektüre, und es finden sich in seinen Briefen zahlreiche positive Wertungen romantischer Werke, gleichzeitig aber redet er dem Freund durchaus 'nach dem Munde': es sollte keineswegs der Eindruck entstehen, er, der langjährige Wegbegleiter, sei nun mit fliegenden Fahnen übergelaufen.<sup>76</sup> Erst nach dem Tod Schillers reaktivierte Körner den Kontakt mit Ludwig Tieck<sup>77</sup> und Friedrich Schlegel. Erst jetzt gelangte er zu einer ästhetischen Würdigung der romantischen Freiheit im Umgang mit Stoff und Form:

„Über den Kunstwerth eines Gedichts giebt es noch keine allgemein-geltenden Grundsätze. [...] Was der eine als gestaltlos tadelt, ist dem andern eben deswegen ächt poetisch [...]. In dem jetzigen gesetzlosen Zustande des Reiches der Kunst bleibt der Verfasser selbst immer die letzte Instanz bey Beurtheilung seines Produkts.“<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup>Ebd.

<sup>76</sup>Bereits im Brief vom 18.5.1801 unterrichtet er Schiller über seine Lektüre des *Almanachs* von Tieck: „Tieck sehe ich selten, und seit ich sein poetisches Journal durchblättert habe, glaube ich nicht viel zu verlieren. Der anmaßende Ton bey einer solchen Dunkelheit und Unbestimmtheit der Begriffe hat etwas sehr widriges. Das Innre der Kunst ist mir so heilig, als einem andern, und ich weiß sehr wohl, daß der Geist sich nicht anatomiren läßt. Aber dergleichen mystisches Geschwätz, als Tieck und die Schlegels für hohe Weisheit verkaufen, mag ich vollends gar nicht.“ (NA Bd. 39, I. S. 70.) Einige Monate später heißt es dann im gleichen Sinne: „Ich war neugierig auf Schlegels und Tiecks Almanach und habe ihn eben vor mir. Spuren von Talent sind nicht darin zu verkennen, aber wehe der Poesie, wenn dieser Geschmack je herrschend werden sollte!“ (Körner an Schiller, 19.12.1801. NA Ebd. S. 146.)

<sup>77</sup>Körner berichtet u.a. in folgenden Briefen an seinen Sohn von Besuchen Tiecks in seinem Haus: 6.7.1808; 20.7.1808; 28.08.1811; Anfang September 1811 (BwTK S. 30, S. 31, S. 145 und S. 148f.).

<sup>78</sup>Ch. G. Körner an Theodor Körner, 24.1.1810. Ebd. S. 76.

Im Jahr 1812 changiert Körners Haltung zwischen Begeisterung und – ganz im Gegensatz zur Tendenz des einige Jahre zuvor entstandenen Lustspiel-Aufsatzes – nur noch schwachen Bedenken hinsichtlich der Form der modernen Poesie – eine Haltung, die einmal mehr erheblich von persönlichen Sympathien beeinflusst wird. In dieser Hinsicht fand er bei Goethe, den er bis 1813 regelmäßig traf<sup>79</sup>, Verständnis für seine aufgeschlossene, aber keineswegs unkritische Haltung, denn auch in dessen Urteilen über die Romantik mischen sich Einwände, Bedenken, Anerkennung und ihre sofortige Rücknahme sowie Unsicherheiten. Eckermann berichtet von einem Gespräch, in dessen Verlauf Goethe zunächst den freien, „unwürdigen“ Inhalt romantischer Werke kritisiert, um gleich darauf auf den positiven Langzeiteffekt dieser neuen Freiheit hinzuweisen, denn die Romantiker „verwerfen, neben der Form, auch den bisherigen Inhalt“. Weiter führt er aus:

„An die Stelle des schönen Inhalts griechischer Mythologie treten Teufel, Hexen und Vampire, und die erhabenen Helden der Vorzeit müssen Gaunern und Galeerensklaven Platz machen. [...] Das ist aber der größte Schaden, der dem Talent begegnen kann, wiewohl die Literatur im allgemeinen bei dieser augenblicklichen Richtung gewinnen wird. [...] Die Extreme und Auswüchse, die ich bezeichnet habe, [...] werden nach und nach verschwinden; aber zuletzt wird der sehr große Vorteil bleiben, daß man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigeren Inhalt wird erreicht haben und man keinen Gegenstand der breitesten Welt und des mannigfaltigsten Lebens als unpoetisch mehr wird ausschließen.“<sup>80</sup>

Ähnlich betonte Körner die „dichterischen Gaben“ und die Begeisterung der Romantiker. Kühne Regelüberschreitung entschuldigte er mit ihrem jugendlichen Feuer und warnte vor allzu strengen Urteilen über ein „Kunstwerk das anders ausfällt als wir es bestellt haben würden“. Bereits im Jahr 1802 hatte er sich beeindruckt davon gezeigt, daß die Romantiker nicht nur formal, sondern vor allem auch thematisch neue Welten erschlossen hatten und ihnen die Dignität der Kunst keine Frage des ‘richtigen’ Inhalts mehr war. Die Widersprüchlichkeit seiner Position, die gleichzeitig mit der Verteidigung der dichterischen Freiheit das klassische Gesetz des Ebenmaßes einklagt, darf dennoch nicht übersehen werden – sie ist jenem Modell geschuldet, das Körner auch 1812 noch nicht vollends verabschieden mochte.

---

<sup>79</sup>Vgl. Ch. G. Körner an Theodor Körner, 22.9.1810. Ebd. S. 106.

<sup>80</sup>Eintragung vom 14.3.1830. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. S. 626.

„Zu einer schlaffen Toleranz kann dieß nicht führen, so lange wir streng darüber wachen, daß [...] auf der andern Seite die höchste Kraftfülle dem Gesetze des Ebenmaaßes sich nicht entziehe.“ (S. 260)

### **Friedrich von Schlegels Antwort auf Körner – und Steigentesch**

Steigentesch, der in Wien zu den engeren Freunden Friedrich Schlegels gehörte, erhielt auch vom Herausgeber des Deutschen Museums selbst eine Antwort. Sie wurde ebenfalls im neunten Heft des zweiten Jahrgangs unmittelbar im Anschluß an Körners Aufsatz abgedruckt.<sup>81</sup> Schlegels Aufgabe war durchaus delikat: einerseits zählte er beide Verfasser zu seinem Bekanntenkreis und mußte daher bemüht sein, beide als zukünftige Autoren zu halten. Andererseits wurden angesichts des Entrüstungssturms in der literarischen Welt deutliche Worte von ihm erwartet.

Schlegel ging geschickt vor, indem er seine Antwort direkt an Körner adressierte, dessen Thesen jedoch nicht unmittelbar aufgriff. Sicher hatte Schlegel bemerkt, daß Körners Argumentation an Steigenteschs Absicht vorbezielte. Daher nahm er unmittelbar auf Steigentesch Bezug und erläuterte Körner stellvertretend für die gesamte Leserschaft, warum er den Aufsatz abgedruckt hatte und welche kritischen Positionen des umstrittenen Autors als berechtigt gelten durften. Vor allem bemühte sich Schlegel um eine sorgfältige Scheidung politischer und ästhetischer Urteile: gibt ein deutscher Kritiker mit französischer Bildung ein positives Urteil über ein französisches Kunstwerk ab, so sagt diese Wertung nichts über seine patriotische Gesinnung aus. Die Bewunderung für die Bühnenwerke des Nachbarn oder ihren Umgang mit der Sprache ist das Ergebnis einer Beurteilung nach den eigenen inneren Gesetzen der Sprache und des Kunstwerkes. Schlegel verweist auf den Vorteil, den der Nachbar Frankreich aufgrund seiner nationalstaatlichen Ausprägung genießt, und der von einer zersplitterten Kulturnation wie Deutschland nicht ausgeglichen werden kann.

Auch Schlegel wendet sich den deutschen Bühnendichtern zu. Wie Steigentesch kritisiert er die aktuelle Produktion für die Bühne, die er ganz ähnlich wie fünf Jahre zuvor Körner „in dem Zustande von Kindheit und Verworrenheit“<sup>82</sup> befangen sieht – eine Ansicht, die alle drei Autoren teilen, und die doch verwundert, wenn man an die in jenen Jahren auch gespielten Dramen eines Goethe, Schiller oder Kleist denkt.

---

<sup>81</sup>Schlegel: Antwort des Herausgebers [auf Christian Gottfried Körners Aufsatz *Ueber die deutsche Litteratur*]. S. 260-283.

<sup>82</sup>Ebd. S. 266.

Abschließend greift Schlegel einen Gedanken auf, der bei Steigentesch und Körner, wenngleich mit unterschiedlichen Konsequenzen, zentrale Bedeutung besaß. Der Franzose verwende die Sprache wie ein zweckmäßiges Werkzeug, dessen wesentliches Element die „bloß äußer[e] mechanisch[e] Vollkommenheit“<sup>83</sup> der Form sei. Darin sei die französische allen anderen Sprachen überlegen. Diese Betonung des äußeren Schmucks hatte Körner der französischen Sprache vorgeworfen, und umgekehrt hatte Steigentesch gerade die mangelnde Eleganz und Deutlichkeit der deutschen Sprache kritisiert. Beide hatten als Exempel die Schriften Kants in Anspruch genommen. In dieser Hinsicht stellt sich Schlegel an die Seite Körners, wenn er prognostiziert: die überragenden Errungenschaften des deutschen Geisteslebens, besonders die gedanklichen Leistungen des deutschen Idealismus und die aus ihm hervorgegangene Sprachgestalt würden dazu führen, daß sich die deutsche Sprache bereits in den folgenden fünfzig Jahren zur Hauptsprache der Wissenschaften entwickeln werde.<sup>84</sup>

Im Grunde waren die drei Autoren einander näher, als ihr scharfer Tonfall vermuten läßt, und die Tatsache, daß ihre Untersuchungen derselben Phänomene zu so unterschiedlichen Ergebnissen führten, ist auf ihre unterschiedlichen Motivationen und Ausgangspositionen zurückzuführen. Alle drei lehnen den Versuch einer simplen Nachahmung der französischen Literatur ab, und alle drei sind sich in der Beurteilung der aktuellen Bühnenproduktion einig. Sie erkennen die Vorteile, die der Nachbar Frankreich durch seine frühe Ausbildung zum Nationalstaat genießt, und ermuntern die eigenen Landsleute zur Pflege der Sprache als wichtigen Teil der kulturellen Identität. Während Steigentesch die Romantiker kritisiert, bemühen sich Körner und Schlegel aus nicht zuletzt privaten Gründen um deren Verteidigung. Körner und Steigentesch charakterisieren die Befindlichkeit des in

---

<sup>83</sup>Ebd. S. 282.

<sup>84</sup>Joseph Görres legte an exakt dieser Stelle Einspruch ein. Er schrieb an Schlegel: „Ich habe Ihre Vertheidigung von Steigentesch gelesen, Sie haben freylich Recht, in Allem was Sie da sagen, und kein Verständiger wird ihnen widersprechen, aber die Sache, wovon eigentlich die Rede war, scheint mir umgangen, Körner hat sie auch nicht aus dem rechten Gesichtspunkte dargestellt. Ich wollte wohl zehnmal mehr Übels von den Teutschen, und so viel mehr Gutes von den Franzosen sagen, und Alle, die sich an jenem Aufsätze geärgert würden nichts dagegen einzuwenden haben. [...] Nur an die Verkündigung der teutschen Sprache als gelehrte Sprache in 50 Jahren glaube ich nicht, sie setzt allzu viel Vertrauen auf den Unbestand des jetzigen französischen Wesens voraus, wozu ich es noch nicht habe bringen können. Die Sache selbst hat freylich schlechten innerlichen Bestand, aber die lockere Bestandlosigkeit weit umher wird sie doch wohl halten.“ (Joseph Görres an Friedrich Schlegel, 3.1.1813. Zit. nach Joseph Körner [Hrsg.]: *Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis*. 3 Bde. Bern 1936-58. Bd. III. S. 520.)

Abgeschiedenheit forschenden Wissenschaftlers ähnlich, kommen jedoch zu gegensätzlichen Wertungen derselben.<sup>85</sup>

Will man die Stellung beschreiben, die Körners Antwort innerhalb seiner Schriften einnimmt, so ist festzuhalten, daß dieser Text an einer Verquickung ganz unterschiedlicher Absichten leidet. Offensichtlich bemühte sich Körner, das hohe Niveau seiner in der Zusammenarbeit mit Schiller erworbenen kunsttheoretischen Einsichten in die aktuelle Diskussion um den Wert der deutschen Literatur einzubinden. Zugleich aber ließ er sich in einen nationalen Taumel hineinziehen, der konträre Anforderungen an eine eben nicht mehr edel-humanistisch, sondern patriotisch-zweckgerichtete Kunst stellt. Obwohl Körners Ablehnung Steigenteschs vorwiegend politisch und keineswegs – sieht man von der unterschiedlichen Bewertung der Romantik ab – ästhetisch motiviert war, versucht er, Steigenteschs Position von seiten der Ästhetik her zu schwächen. Mit dieser Argumentation wird eine Verteidigung der romantischen Poesie vermischt, die Körner in unauflösbare Widersprüche zu seinem früheren Konzept verstricken mußte. Motive privater Natur beeinflussen sowohl seine nationale Verteidigung wie die ästhetischen Urteile. Nach diesem Aufsatz hat Körner keine weiteren Aufsätze zu Fragen der Ästhetik mehr verfaßt.

Körner verfolgte mit seinem Aufsatz 1812 zwei Interessen: Zum einen versuchte er, die junge Romantik vor Steigentesch in Schutz zu nehmen und die Verteidigung vom Boden der klassischen Ästhetik aus zu entwickeln – eine Strategie, die mühevoll war und nicht überzeugte. Zum anderen galt es, den demütigenden Lobgesang auf die französischen Besatzer entschieden zurückzuweisen und nach Möglichkeit die Überlegenheit der deutschen Sprache und Literatur unter Beweis zu stellen. Die Richtung, welche die ja keineswegs neue Debatte um die Rangfolge der deutschen und der französischen Literatur nun nahm, ist nur im Kontext der patriotischen Bewegung kurz vor dem Ausbruch der Befreiungskriege zu verstehen.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup>Steigentesch führte aus: „Diese Gelehrten, von den höheren Ständen abgesondert, ohne Mittheilung, ohne Berührungspunkte mit dem geselligen Leben, gehörten nur ihren Büchern und ihrem Nachdenken, und nie der Welt an, für die sie schrieben, oder die sie schildern sollten, und die wie ein unbekanntes Land hinter der Scheidewand lag, die sie von ihr trennte. Daher läßt sich der spekulative Geist des Deutschen zum Theil erklären, der in seine Betrachtungen vertieft, das wirkliche Leben vergißt [...].“ (Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. S. 205.)

<sup>86</sup>Körners Aufsatz stellt ein Beispiel für die zahlreichen Zeugnisse kultureller Selbstbehauptung dar, das auch im Deutschen Museum kein Einzelfall blieb. Dort findet sich ein weiterer Disput, und zwar in Folge des anonymen Aufsatzes *Ueber die unmusikalische Beschaffenheit der deutschen Sprache*, auf den Schlegel selbst mit einer Antwort des Herausgebers reagierte. Als früher Vorläufer solcher Auseinandersetzungen ist jene Polemik



Denn im Jahr 1812 ging es nicht mehr – wie noch 1802 bei der Abfassung des Textes *Über Geist und Esprit* – bloß um den Jahrhunderte alten Wettstreit zweier Kulturräume, sondern um die Selbstbehauptung Deutschlands, das durch die Politik Napoleons seine bisherige politische Existenz (in Form des Kaiserreiches) verloren hatte. Hinzu kam die widersprüchliche Situation einer Kultargesellschaft, die sich einerseits in Folge der Aufklärung auf dem Höhepunkt ihrer künstlerischen und wissenschaftlichen Produktion befand und gleichzeitig als politische Größe unterging – ein Ungleichgewicht, das sehr deutlich als solches empfunden wurde.

Körners Beitrag zum Deutschen Museum akzentuiert drei wesentliche Aspekte der deutschen Publizistik im vorrevolutionären Deutschland:

Erstens besaß die nationale Bewegung zwar um 1812 in Napoleon einen gemeinsamen Gegner, war aber ansonsten eine heterogene Zweckgemeinschaft, in der sich unterschiedliche Motivationen und Zielsetzungen überlagerten. So existierten nebeneinander eine emanzipatorisch-revolutionäre Fraktion, die mit der Befreiung von Napoleon auch die Herrschaft der Fürsten abschütteln wollte, und eine konservativ-royalistische Richtung, die den Kampf gegen Napoleon gerade mit der Legitimität der deutschen, alteingesessenen Institutionen begründete. Letzterer Gruppe sind Christian Gottfried und Theodor Körner zuzurechnen; ihr Glaube an die bestehende feudale Ordnung wurde durch die feste Überzeugung von der Überlegenheit der deutschen Kulturkräfte ergänzt.<sup>87</sup>

Zweitens schlossen sich der Allianz dieser unterschiedlichen Fraktionen die verschiedensten gesellschaftlichen, vor allem bildungstragenden Bevölkerungsgruppen wie Lehrer, Beamte, Theologen, Schriftsteller, Pastoren und Professoren an, mit deren Hilfe die 'nationale Besinnung' in breitere Bevölkerungsschichten hineingetragen wurde. Die Rolle der Beamten war dabei je nach Landeszugehörigkeit nicht unproblematisch. Körner mußte, da der

---

Daniel Jenischs im Berlinischen Archiv vom März 1795 zu verstehen, in der der Verfasser über die Armseligkeit der Deutschen an klassischen prosaischen Werken geklagt hatte. Auf diese Vorwürfe reagierte Goethe mit seinem Aufsatz *Literarischer Sansculottismus* im ersten Jahrgang der Horen 1795 indem er sich darin um eine Wesensbestimmung des nationalen und klassischen Autors bemühte.

<sup>87</sup>Daß Körner der Gedanke an eine grundsätzlich andere, möglicherweise republikanische Verfassung des Staates vollkommen fern lag, zeigen verschiedene Briefstellen, wie z.B.: „Wohl dem Staate, wo das gegenseitige Vertrauen zwischen Regenten und Volk unerschüttert bleibt!“ (Ch. G. Körner an Theodor Körner, 22.11.1811. BwTK S. 157.) Außerdem stand bei Christian Gottfried Körner der Landespatriotismus, also die Sorge um Sachsen, bis zum Ausbruch der Befreiungskriege im Vordergrund – damit repräsentiert er eine wichtige Nuance der nationalen Bewegung.

sächsische König Napoleon Heeresfolge leistete, bei öffentlichen anti-französischen Äußerungen um seine Stellung als Konsistorialbeamter fürchten.<sup>88</sup> Dies mag dazu beigetragen haben, daß er sich bis 1812 ausschließlich auf Aussagen zur Kulturgeschichte und kulturellen Identität beschränkte, in denen freilich massive anti-französische Töne nicht zu überhören waren.

Drittens gilt es, sich zu vergegenwärtigen, daß auch die Autoren und Literaten untereinander vielfach entzweit waren. Während manche sich jeder Beteiligung an der nationalen Erhebung versagten oder sie sogar (wie Goethe) verurteilten, riefen namhafte Autoren zum bewaffneten Kampf auf, der zugleich eine neue Gesellschaftsordnung herbeiführen sollte (etwa Perthes<sup>89</sup>). Wieder andere partizipierten an den revolutionären Kämpfen gegen Napoleon, ohne der Kulturnation Frankreich ihre grundsätzliche Bewunderung und Schätzung aufzukündigen (z.B. Friedrich Schlegel). Kleist, Jahn und Arndt verbreiteten noch vor dem Ausbruch der Befreiungskriege lärmenden Franzosenhaß, während andere das alte Streben nach Abgrenzung von und Selbstbehauptung gegenüber dem Nachbarn von allzu militant-nationalistischen Tönen freizuhalten versuchten. Körners Position um 1812 ist keiner dieser Richtungen uneingeschränkt zuzuordnen. Noch zog er sich auf das Feld der Diskussion um künstlerische und wissenschaftliche Leistungen zurück, wobei seine Thesen das Signum eines immensen Unterlegenheitsgefühls tragen und die gedankliche Schärfe seiner früheren Sicht auf kunsttheoretische Fragen erheblich durch die nationale Befeuerung getrübt ist. Aus der Sphäre der politikfernen Schönheit, aus der gemeinsamen Gedankenwelt mit Goethe, Humboldt und Schiller hatte er sich verabschiedet.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup>Unter dem russischen Gouvernement wurde Körner wenig später zum Gouvernementsrat ernannt. Das hatte zur Folge, daß er bei der Rückkehr König Friedrich August von Sachsen am 7.6.1815 mit einer Anklage als Kollaborateur rechnen mußte. Körner entzog sich dieser Gefahr durch seine Übersiedlung nach Berlin.

<sup>89</sup>So hieß es in einer von Perthes verbreiteten Flugschrift: „Eine Verfassung, durch welche die Gewalten geteilt, die Rechte des Volkes sanktioniert werden, das fordert auf dem jetzigen Standpunkt der politischen Entwicklung laut die Stimme der Nationen als ein unveräußerliches Recht! [...] Unter dem Panier des gemeinschaftlichen Vaterlandes, unter dem Schutze allgemeiner Gesetze, die jedem Recht sprechen, fühle sich der Untertan zugleich als deutscher freier Mann.“ (Zit. nach Hans-Bernd Spies [Hrsg.]: *Die Erhebung gegen Napoleon. 1806-1814/15*. Darmstadt 1981. S. 300.)

<sup>90</sup>Expliziter Ausdruck dieser Entfremdung ist die Distanz, die Körner Goethe gegenüber empfindet. Das berühmte Zusammentreffen zwischen Körner und seinem Sohn mit Ernst Moritz Arndt und Goethe im April 1813 dokumentiert die unterschiedlichen Positionen, die der Befreiungsbewegung gegenüber eingenommen wurden. Arndt berichtet von dieser Begegnung: „Ihm [Goethe] war's beklommen, und er hatte weder Hoffnung noch Freude an den neuen Dingen. Der junge Körner war da, freiwilliger Jäger bei den Lützowern; der Vater sprach sich begeistert und hoffnungsreich aus, da erwiderte Goethe ihm gleichsam

Nun wird die Welt des Geistes zu seinem persönlichen Kriegsschauplatz, auf dem der Kampf mit Frankreich ausgefochten wird. In dem Bemühen, die klassischen Errungenschaften nun für die nationale Sache fruchtbar zu machen, steht Körners Aufsatz aus dem Jahr 1812 unmittelbar an der Seite von *Fichtes Reden an die deutsche Nation*. Kaum ein Jahr später starb Theodor Körner als Soldat der Lützowschen Jäger. Nur wenige Monate später verfaßte Körner die erste ausschließlich politische Flugschrift.<sup>91</sup> Damit sollte für ihn die theoretische Beschäftigung mit dem 'Reich des Schönen' abgeschlossen sein.

---

erzürnt: 'Schüttelt nur an Euren Ketten, der Mann [Kaiser Napoleon] ist Euch zu groß, Ihr werdet sie nicht zerbrechen.' " (Zitiert nach Robert Steiger [Hrsg.]: *Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik* von Robert Steiger. 8 Bde. Zürich 1982-1996. Bd. 5, Zürich 1988. S. 698.) – In einem Brief an Friedrich Schlegel schreibt Körner am 28.5.1813: „Goethe sehe ich oft, aber über das, was mich jetzt am meisten interessirt, läßt sich mit ihm nicht sprechen. Er ist zu kalt für den Zweck, um zu hoffen.“ (Der Brief ist abgedruckt bei Kohut [Hrsg.]: *Theodor Körner*. S. 315.)

<sup>91</sup>Sie trägt den Titel *Deutschlands Hoffnungen* und ist mit den übrigen politischen Schriften abgedruckt in Körner: *Gesammelte Schriften*.

## 8 Zusammenfassung

Der letzte Brief, den Schiller vor seinem Tod schrieb, ging an die Adresse des Freundes in Dresden. Körner war es auch, der sich nach Schillers Tod um eine vollständige Ausgabe der Werke des Dichters bemühte. Auf Bitten Charlotte von Schillers<sup>1</sup> bereitete er das Projekt gemeinsam mit dem Verleger Cotta<sup>2</sup> vor und versuchte, Goethe und Wilhelm von Humboldt zur Mitarbeit zu bewegen; vor allem bat er die Freunde, eine kurze Biographie zu verfassen – beide schlugen sein Ansinnen aus.<sup>3</sup> So entstand die von Körner selbst aus nächster Nähe gezeichnete Lebensskizze des Dichters, in der er seine Bedeutung für Schiller und erst recht die eigene Beteiligung an dessen Werken verschwieg.

Die literaturwissenschaftliche Forschung ist dieser Vorgabe bereitwillig gefolgt und hat, wie im ersten Teil dieser Arbeit dargelegt wurde, Körners gedankliche Leistung selbst da noch Schiller zugeschlagen, wo sie durch Briefzeugnisse oder Zeitschriftenaufsätze eindeutig als Körners originäres Eigentum nachzuweisen ist. Doch nicht nur die Schiller-Forschung mußte an einigen Stellen erheblich korrigiert werden: die enge Verflechtung Körners mit den Autoren der klassisch-romantischen Literaturszene führte insgesamt dazu, daß Körners Arbeiten zur Ästhetik auch aus der Perspektive der Schlegel-, Humboldt- und Kleist-Forschung analysiert werden mußten.

Die ersten Kapitel dieser Arbeit haben gezeigt, daß die Rollenverteilung zwischen Körner und Schiller zu Beginn ihrer Bekanntschaft Körner eindeutig die Funktion eines überlegenen Erziehers, Schiller die des genialen, aber weniger gebildeten und nach Orientierung suchenden Schülers zuweist. Vor dem Beginn ihrer Freundschaft im Jahr 1785 hatte Körner bereits prägende Erfahrungen gemacht; viel tiefer als die Forschung bislang angenommen hat, war er in das vielgestaltige Logenwesen eingedrungen, hatte das maurerische Spektrum, angefangen von den Rosenkreuzern über die my-

---

<sup>1</sup>Charlotte von Schiller bestand Cotta gegenüber darauf, daß Körner als engster Freund und bester Kenner der Werke Schillers die Ausgabe betreuen sollte, wie aus ihrem Brief vom 15.2.1811 hervorgeht. Dieses Schreiben ist abgedruckt in: Briefe an Cotta. Hrsg. von Maria Fehling. Stuttgart 1925. S. 56f.

<sup>2</sup>Bauke hat darauf hingewiesen, daß in Marbach am Neckar siebenundzwanzig Briefe Körners an Johann Friedrich Cotta (als Teil der Cottaschen Handschriften-Sammlung) aufbewahrt werden, die die Auseinandersetzung der beiden im Verlauf des gemeinsamen Projektes dokumentieren (vgl. Bauke: Christian Gottfried Körner. S. 234f.).

<sup>3</sup>Humboldt redete sich umständlich heraus; als Körner ihm kurz darauf seine eigene Skizze des Lebens Schillers zusandte, machte er im Schreiben vom 1.10.1811 detaillierte Verbesserungsvorschläge und entschuldigte sich wortreich, keinen eigenen Text liefern zu können (vgl. Humboldt: Briefe an Christian Gottfried Körner. S. 81-86).

stizistischen Strömungen innerhalb der deutschen und französischen Mauererei bis hin zum radikal aufklärerischen Flügel der Illuminaten, erkundet. Auf dem Höhepunkt seiner persönlichen Verstrickung in die alchimistischen Praktiken der Loge Amis Réunis wurde die Lektüre der Vernunftphilosophie Kants zum erlösenden Therapeutikum, das er fortan als Allheilmittel gegen alle Arten von anti-rationalistischen Zeitströmungen predigte. In dieser Hinsicht besaß er von Anfang an einen Vorsprung gegenüber Schiller, den er einer 'Erziehung zur Vernunft' unterwerfen wollte und im Jahr 1790 endlich zum Kant-Studium bewegen konnte.

Die Werke, die Schiller während seines Aufenthaltes bei Körner von April 1785 bis Juli 1787 schrieb, zeugen allesamt nicht nur von einer kontinuierlichen Diskussion mit dem Freund über die Aufklärung und ihre Gegenbewegungen, sondern spiegeln auch den außerordentlichen Charakter ihrer Beziehung wider. Die *Philosophischen Briefe*, das Drama *Don Carlos* und sogar der erste Teil des *Geistersehers* konstruieren Gefolgsverhältnisse zwischen einem beeinflussbaren jungen Mann und einem älteren Erzieher, der den jüngeren durch eine manipulierte Krisis zu aufgeklärtem Vernunftgebrauch zwingt. Zwei Jahre später kam es zu einer in Schillers Schaffen einzigartigen Konstellation: alle drei Werke wurden parallel bearbeitet bzw. ergänzt. Betrachtet man die Fortsetzung des *Geistersehers*, der *Philosophischen Briefe*, zu denen Körner alias Raphael ein zentrales Schreiben beisteuerte, sowie die *Briefe über den Don Carlos* unter dem oben vorgeschlagenen Blickwinkel, so läßt sich diese Koinzidenz leicht erklären: Schillers werkinterne Diskussion mit Körner wird fortgeführt, weil durch die zeitgleiche beiderseitige Auseinandersetzung mit den Illuminaten neue Argumente eingebracht und diskutiert werden müssen. In allen drei Texten läßt Schiller schwere Vorwürfe gegen das – ihm selbst durch Körner vermittelte – vernunftphilosophische Neuland und die Methoden seiner Durchsetzung vortragen. Die Aufklärung hat in Julius wie dem Prinzen ein emotionales Vakuum hinterlassen, das beide am Wert ihrer Aufklärung zweifeln läßt. In seinen *Briefen über den Don Carlos* diskreditiert Schiller zwar nicht seine Figur des 'Chefaufklärers' Posa, wohl aber die Notwendigkeit eines aus der abstrakten Vernunft abgeleiteten Zwecks sowie die Mittel seiner Durchsetzung. Erst in den *Briefen über die ästhetische Erziehung* sollte sich Schiller Körners Position *expressis verbis* anschließen, daß der „transcendentale Weg eine Zeitlang aus dem traulichen Kreis der Erscheinungen und aus der lebendigen Gegenwart der Dinge entfernen und auf dem nackten Gefild

abgezogener Begriffe verweilen“ müsse, um den „festen Grund der Erkenntniß“<sup>4</sup> zu erreichen.

Im Jahr 1789 trat Körner mit seinem Thalia-Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs* erstmals als Publizist in das Licht der Öffentlichkeit. Dieser Text enthält eine bemerkenswerte These, die der Forschung unverständlicherweise entgangen ist. Körner geht einen bedeutenden Schritt über Moritz' Begriff der Autonomie hinaus, insofern er sie als Kennzeichen des Kunstwerkes bekräftigt und gedanklich mit einem Wirkungspotential verknüpft: das Problem einer von allen heteronomen Zwecken freien und zugleich *zweckmäßigen* Kunst wird gelöst, indem Körner terminologisch zwischen 'Zweck' und 'Wert' unterscheidet. Nicht *trotz*, sondern *dank* ihres autonomen Status hat Kunst automatisch den Wert, Vervollkommenung des Betrachters zu bewirken; dieser natürliche Wert ist nicht abhängig vom Stoff, sondern beruht auf der schönen Form, der Art der Behandlung des Stoffes. Damit war formal ein Fortschritt in Richtung auf Kants *Kritik der Urteilskraft* und die Bestimmung der 'Zweckmäßigkeit ohne Zweck', mehr aber noch auf Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung* getan. Im Verlauf des Briefwechsels mit Körner über dessen Thalia-Aufsatz wandte auch Schiller seine Aufmerksamkeit der Autonomie des Schönen zu – und keineswegs erst, wie die Forschung behauptet hat, in Nachfolge seiner Lektüre der *Kritik der Urteilskraft*. Der zustimmende Brief an Körner vom Dezember 1788 enthält das früheste explizite Bekenntnis Schillers zur Kunstautonomie und zugleich die erste dezidierte Abkehr von der Position des *Schaubühnen*-Aufsatzes. Einige Jahre später war es wiederum Körners Vorbild, nach dem Schiller im Verlauf der Kallias-Dikussion versuchte, einen moralischen Zweck der Kunst zu etablieren, ohne mit den Vorgaben Kants in Konflikt zu geraten.

Die enge Verbindung mit Goethe seit 1790 war für Körner aus zwei Gründen außerordentlich bedeutsam: erstens modifizierte dessen Griechenbild erheblich sein Verständnis der griechischen Antike; Kritik an der mangelnden Idealität der Stoffe trat hinter die Bewunderung für die Gestalthaftigkeit und Objektivität der Darstellung im antiken Kunstwerk zurück. Zweitens übernahm Körner von Goethe die Betrachtung des Kunstwerks als 'organisches Wesen', dessen unterschiedliche Teile zu einem harmonischen Ganzen zusammenstimmen müssen, das 'Einheit in Mannigfaltigkeit' aufweist. In den folgenden Jahren konzentrierte sich sein Interesse auf die Frage der Objektivität des Schönen, und er diskutierte darüber in einem ausführ-

---

<sup>4</sup>Schiller: *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. NA Bd. 20. S. 341.

lichen Briefwechsel mit Schiller bzw. Humboldt von Frühjahr 1791 bis Ende des Jahres 1794 – die Forschung hat davon lediglich Schillers Anteil unter dem Titel *Kallias* zur Kenntnis genommen. In Wirklichkeit, so wurde nachgewiesen, muß hier wie im Fall der *Philosophischen Briefe* von einem Gemeinschaftswerk der beiden gesprochen werden: Die genaue Lektüre der gesamten Brieffolge zeigt Körner als absolut gleichberechtigten Gesprächspartner Schillers, der den Freund zu zentralen Bestimmungen des Kunstschönen provoziert und darüber hinaus eine eigenständige ästhetische Konzeption entwickelt. Gemeinsamer Ausgangspunkt war die Beobachtung, daß Kant Schönheit lediglich als Sonderfall menschlicher Erkenntnis behandelt und die Frage nach objektiven Eigenschaften des Schönen nicht beantwortete. Noch bevor Schiller zu seiner Definition der Schönheit fand, benannte Körner 'Freiwilligkeit' als objektiven Bestimmungsgrund ästhetischer Urteile – ein gedanklicher Vorsprung, den Humboldt als eine der Schillerschen Formel sogar überlegene Konzeption deutete. 'Freiheit in der Erscheinung' entsteht Körner zufolge aus dem Verhältnis von individualisierender Lebenskraft (die unserer Selbsttätigkeit analog sein soll) und technischer Form des Objekts. Dieses Verhältnis beschreibt Körner als freiwillige Subordination widerstrebender Kräfte unter eine herrschende Kraft. An der ästhetischen Konzeption Schillers kritisierte er, daß durch sie keine objektiven Merkmale des Schönen oder objektive Bedingungen der Erscheinung von Freiheit gewonnen seien. Wie im Kapitel über die Kallias-Diskussion detailliert gezeigt wurde, veranlaßte diese Kritik den Freund zu wichtigen Modifikationen; so wurde u.a. nachgewiesen, daß Schillers Bestimmung der Natur in der Kunstmäßigkeit das Ergebnis der Kritik war, die Körner an der mangelnden Abgrenzung von 'Natur des Wesens' und 'Naturzweck' geübt hatte. Insgesamt versuchte Körner weitaus beharrlicher und unter strengeren Maßgaben als Schiller, zu einer objektiven Bestimmung des Schönen zu gelangen, sein hartnäckiges Insistieren treibt schließlich die berühmte Bestimmung der Schönheit als 'Freiheit in der Erscheinung' hervor; eine Formel, die zwar nicht Körners uneingeschränkte Zustimmung fand, die aber einen Aspekt ihrer unterschiedlichen Konzeptionen, daß nämlich Schönheit als sinnlich erfahrbare Korrelat von Freiheit erscheinen müsse, auf einen gemeinsamen Nenner bringt.

Bereits während des Kallias-Briefwechsels hatte Körner als anthropologisches Analogon der 'Einheit' den Begriff des 'Charakters' eingeführt und ihn als Kraft definiert, die im Menschen die verschiedenen „Handlungen

einem herrschenden Willen subordiniert“<sup>5</sup>. Zunächst wandte er den Charakterbegriff bei der Analyse der Vortragskunst an. Abweichend vom Nachahmungspostulat ging Körner vom Prinzip des Ausdrucks aus, dessen ‘Inhalt’ die Person ist. In dieser Erscheinung des wirklichen Menschen mit seinen Leidenschaften und Stimmungen kann nur ein Charakter Einheit gewährleisten. Zunächst band er den Begriff des Charakters noch ganz an die vortragende und an die von ihr zu imaginierende Person, übertrug ihn also nicht auf den Vortrag selbst. Diesen Schritt vollzog Körner erst in seiner Abhandlung *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* aus dem Jahr 1795, die schon deshalb von außerordentlicher historischer Bedeutung ist, weil sie der einzige Aufsatz zur Musik in Schillers *Horen* und überdies der einzige Versuch ist, aus dem Kreis der Klassiker heraus eine ‘klassische’ Ästhetik der Instrumentalmusik zu entwickeln. Für Schiller hatte sich im Anschluß an Kant das theoretische Problem gestellt, der Musik, genauer gesagt der Instrumentalmusik, trotz ihrer die Sinne affizierenden Wirkung als schöne Kunst Geltung zu verschaffen und sie in ein Gesamtkonzept der Ästhetik einzubinden. Ohne die Einwände Schillers auf die Erstfassung seines Aufsatzes zu berücksichtigen, übertrug Körner in einer überaus komplexen Deduktion den Charakterbegriff von der menschlichen Person auf das künstlerische Formgesetz der Einheit im Kunstwerk. Darstellungswürdig sind nicht die auseinanderstrebenden *pathoi*, die Leidenschaften, sondern der Charakter als Versinnlichung der Freiheit, dem einzig Unendlichen und damit Idealischen der menschlichen Natur. Dieser Charakter muß zumindest in einzelnen Aspekten eindeutig dargestellt sein, etwa in dem besonderen Verhältnis des Männlichen zum Weiblichen in ihm; die übrigen Eigenschaften können von der produktiven Einbildungskraft des Rezipienten ergänzt werden. Während in einem Musikstück die Bewegungen der Melodie das Veränderliche, das Vorübergehende darstellen, leisten Rhythmus und Klang die Versinnlichung des Beharrlichen, alle gemeinsam verkörpern die Totalität der Person.

Mit der Erarbeitung des Charakterbegriffs gelang es Körner, sich aus den Banden der Wirkungsästhetik zu befreien – eine Entwicklung, die Schiller nicht anerkennen mochte, weil er Kants skeptischer Betonung des sinnlichen Potentials der Musik folgte. Hinsichtlich ihrer Musikauffassung wurden so erhebliche Differenzen zwischen Schiller und Körner aufgezeigt, daß die verbreitete These, Körners Konzept sei lediglich eine Applikation der Schillerschen Ästhetik auf Musik, widerlegt werden konnte. Während Schiller die affektive Wirkung und damit das Pathos auf der Seite des Stoffes ansiedelte,

---

<sup>5</sup>Körner an Schiller, 4.2.1793. NA Bd. 34, I. S. 227.



die nur durch eine Tilgung des Stoffes durch die Form aufgehoben werden könne, erkannte Körner, daß Musik ohne eine Verbindung der materialen mit den formalen Elementen gar nicht existiere und erst beide gemeinsam eine harmonische Totalität bilden können – so wie sich auch im Menschen Charakter und Leidenschaften mischen. Einmal mehr hat die Forschung seine Leistung weitgehend unterschlagen: Es war Körner und keineswegs Schiller, der die später von Hanslick ausformulierte klassische Musikästhetik vorbereitete.

In der nächsten Arbeit konkretisierte Körner seine neue kunstphilosophische Errungenschaft, die Anthropologisierung des Kunstwerkes: er verfaßte eine Rezension zu Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in der er das dynamische Zusammenspiel der Kräfte Form, Stoff und Gehalt mit dem Ineinanderwirken unterschiedlicher Kräfte in der Person des Helden selbst analogisiert. Sein öffentliches Debüt als Kritiker galt einem vielbeachteten Werk und wurde seit der Veröffentlichung in Schillers Horen (1796) als die offizielle Rezension aus dem 'klassischen Zirkel' heraus gelesen. Sie war das Ergebnis der Diskussion, die im Kreis der Erstleser, das heißt zwischen Schiller, Humboldt und Körner geführt worden war. Nach Körners Einschätzung erzählt der Roman die Geschichte eines gelingenden Bildungsprojektes, in dessen Verlauf der Charakter des Helden zur harmonischen Totalität ausgebildet wird. Erneut wurde ein erheblicher Dissens mit Schiller aufgezeigt: Dieser suchte nach einer literarischen Umsetzung seiner Idee der schönen Seele und äußerte sich Goethe gegenüber insofern unzufrieden, als Wilhelm Meister keineswegs den idealen Zustand vollkommener Freiheit erreicht. Körner dagegen konzentrierte sich ganz auf das Konzept des zur vollendeten Harmonie gebildeten Individuums; sämtliche Figuren und Ereignisse des Romans werden dem Bildungsgang Wilhelms als notwendige Hilfsmittel funktional zugeordnet. Seine 'dekomponierende' Kritik diene – nicht anders als die Analysen von Schiller und Schlegel – vor allem der Darlegung eigener ästhetischer Positionen, so daß die Summe der zeitgenössischen *Lehrjahre*-Rezeption einen unmittelbaren Vergleich zwischen den konkurrierenden ästhetischen Konzepten des ausgehenden 18. Jahrhunderts ermöglicht. Körner ging von einem klassischen Ideal aus, dessen Realisierung er im Roman nachzuweisen suchte – eine Vorgehensweise, die zwar Schillers Kritik, aber Goethes ausdrückliche Zustimmung erntete. Die Rezeptionsgeschichte ist, wie ausführlich belegt wurde, bis weit in das 20. Jahrhundert hinein stillschweigend Körner und eben nicht Schillers Interpretation gefolgt.

Etwa zur Zeit des Horen-Aufsatzes entstand Körners Arbeit *Über die Bedeutung des Tanzes*, in der er die Anwendungsmöglichkeiten der Ergebnisse seiner Musikphilosophie auf eine weitere Kunstgattung erprobte. In dem Augenblick, da der Körper des Tänzers über die Schwerkraft siegt, im Moment des antigraviten Schwebens also, gelangt nach Körner 'Freiheit' zur Anschauung. Deutlich signalisieren die Vokabeln, mit wem er zur Zeit der Wiederbearbeitung des Aufsatzes 1807 unmittelbaren geistigen Austausch pflegte: es war der Kreis um Kleist und Müller, der in diesen Jahren unter Mitarbeit Körners die Zeitschrift *Phöbus* plante und herausgab, in der auch der *Tanz*-Aufsatz publiziert wurde.

Kleists Einfluß dürfte maßgeblich dazu beigetragen haben, daß Körner sich zunehmend für die Bühne interessierte; seine Komödien und die Theorien der Brüder Schlegel lenkten Körners Aufmerksamkeit auf die Frage, warum die Literatur keine Lustspiele hervorbringe, die dem Anforderungskatalog der klassischen Ästhetik entsprechen. Ganz im Sinne seines Konzepts versucht er eine formale Bestimmung der Gattung: nicht der Stoff, sondern die Art der Behandlung sei gattungskonstituierend. Körner formulierte an dieser Stelle erstmals massive Kritik an den künstlerischen Mitteln der Romantiker; Fragmentarität, Illusionsbrechung und Ironie erschienen ihm als Ergebnis einer Willkür, bei der die individuelle Persönlichkeit des Dichters den autonomen Status des Kunstwerkes erschüttert und die Freiheit des Betrachters einschränkt.

Einmal mehr befand sich Körner in einem für die zweite Hälfte seines Schaffens charakteristischen Zwiespalt: sowohl mit den Brüdern Schlegel, mit Novalis und Tieck als auch mit Kleist und Müller war er freundschaftlich verbunden, ihre literarischen Verfahren bekämpfte er jedoch in den eigenen Publikationen heftig – wovon bestimmte Aspekte der romantischen Philosophie ausdrücklich ausgenommen sind. Vereint zeigten sich diese Autoren mit Körner lediglich in ihrem Engagement für die deutsche Erhebung gegen Napoleon. Zwei Aufsätze Körners dokumentieren seine Hinwendung zum Nationalen: der Aufsatz *Ueber Geist und Esprit* von 1802, der sich noch auf eine grundsätzliche Scheidung des französischen vom deutschen Charakter konzentriert, und *Ueber deutsche Litteratur* aus dem Jahr 1812, der schon Teil einer dezidiert antifranzösischen publizistischen Kampagne ist.

Der Versuch, die Fähigkeiten der eigenen Nation gegen jene des französischen Nachbarn abzugrenzen, stand nach der Jahrhundertwende ganz im Zeichen einer nationalen Selbstbehauptung. Körners Ressentiments waren von dem jahrhundertealten Unterlegenheitsgefühl, das aus der Franzosen-nachahmung resultierte, ebenso geprägt wie von der aktuellen Unterwerfung durch Napoleon. Seine nationalcharakteristische Scheidung hatte um 1800

bereits Tradition und lebte weit über die Befreiungskriege hinaus fort: Die Sphäre des Franzosen ist die des Geschäfts, der Ökonomie und Politik, in der ihm sein pragmatischer, auf den Beifall der Masse zielender Esprit zur Hilfe kommt. Der Deutsche hingegen lebt in der Welt der Kunst, der Idealität, der Philosophie, die ganz von Geist bestimmt ist und praktische Erfolge geradezu verhindert. Diese merkwürdige Festlegung des Deutschen auf die Sphäre des Geistes im Gegensatz zu jener der Tat hat noch in der berühmten Fehde zwischen Thomas und Heinrich Mann prominente Nachfolger gefunden.

Mit seinem Aufsatz in Schlegels Zeitschrift *Deutsches Museum* im Jahr 1812 äußert sich Körner schon als Publizist der Befreiungsbewegung; ein letztes Mal versucht er, als Grundlage geistiger Selbstbehauptung die Werte der eigenen Sprache und Kultur zu präsentieren. Als natürliche Folge seines Abschiedes vom Ideal kosmopolitischer Humanität und seiner Hinwendung zu romantisch-patriotischer Kriegsbegeisterung stehen ihm nun Männer wie Arndt, Schlegel und Müller näher als Goethe und Humboldt. Wie entfernt die klassische Koalition und ihr ästhetisches Fundament bereits sind, wird an der veränderten Haltung zur Literatur der Modernen sichtbar: plötzlich gelten ihm ausgerechnet die Werke der Romantiker als Beweis für die besondere Qualität der deutschen Literatur, und gerade die Modernität ihrer Stoffe rechtfertigt deren Verstöße gegen eine schöne Anordnung. Die Form hat sich dem Stoff zu beugen, da objektive erwiesene Formgesetze nicht existieren – damit war der klassische Boden endgültig verlassen. Körner sah wohl selbst, daß sich zwischen seinem früheren Konzept und der aktuellen Überzeugung eine unüberbrückbare Kluft auftat. Wie sollten sich schöne Idealität, harmonischer Ausgleich gegensätzlicher Kräfte und unbedingte ästhetisch-politische Autonomie, also das gesamte in der Ankündigung der Horen so emphatisch vorgetragene klassische Programm, in einer Kunst realisieren lassen, deren Hauptziel die patriotische Befeuerung der Leser sein sollte – Poesie also, wie sie vor allem Theodor Körner produzierte? Als Konsequenz dieser Einsicht verlegte Körner seine publizistischen Aktivitäten ganz auf den Bereich des Politischen; seine letzten Arbeiten aus der Berliner Zeit – nach dem Tod beider Kinder siedelte Körner im April 1815 nach Berlin um und wohnte hier bis zu seinem Tod 1831 im berühmten Haus des Verlegers Friedrich Nicolai in der Brüderstraße 13 – beschäftigen sich mit pädagogischen bzw. erziehungspolitischen Fragen.

Mit der vorliegenden Untersuchung, die sich auf Körners kunsttheoretische Arbeiten konzentrierte, ist sicher nicht das letzte Wort über Christian Gottfried Körner gesprochen. Eine Reihe von Spezialuntersuchungen sind denkbar: Körners Bedeutung für Friedrich Schlegel, sein Engagement in der

Dresdner Loge, Körners Verhältnis zu Wilhelm von Humboldt etc. Es wurde deutlich, daß sein Werk nicht nur für Literatur- und Musikgeschichte sowie die Geschichte der Ästhetik, sondern vor allem für die Philosophiegeschichte von größtem Interesse ist. Auch hier mußten Fragen offenbleiben, etwa die nach den Parallelen zwischen seinem Konzept und der Philosophie Schellings oder Fichtes.

Körner lebte von 1756 bis 1831. Seine Lebensdauer ermöglichte ihm, eine ganze Epoche zu begleiten, und seine Texte zur Ästhetik dokumentieren die geistesgeschichtliche Entwicklung vom hochaufklärerischen Vernunftenthusiasmus über die klassische Deutung einer zur Humanität erziehenden und die Wahrheit durch Schönheit vermittelnden Kunst bis hin zur romantisch-patriotischen Nationalliteratur. Die besondere Erkenntnischance Körners lag weniger auf dem Gebiet der reinen Ästhetik als in der 'Kritik', der Betrachtung von Kunstgattungen bzw. einzelnen Werken unter Anwendung seiner ästhetischen Prinzipien. Deshalb gewinnt seine Konzeption erst in der Applikation auf die einzelne Gattung scharfe Konturen, wie seine Arbeit zur Musik und seine Analyse des *Wilhelm Meister* gezeigt haben. Als Aufklärer hat er die 'praktischen' Konsequenzen seiner ästhetischen Normen nie aus den Augen verloren, sondern sogar immer wieder versucht, deren Substanz nicht nur auf das einzelne Werk, sondern sogar auf Lebensbereiche jenseits der Kunst anzuwenden. Emphatisch verkündigte er gemeinsame „Gesetze der Kunst und der Menschheit“<sup>6</sup>, eine idealistische Kunstauffassung, die unweigerlich zu dem internen Widerspruch führen mußte, von dem seine Konzeption wie die gesamte klassische Ästhetik gekennzeichnet ist: so nachdrücklich das hohe Gut der politisch-ästhetischen Kunstautonomie verteidigt wird, so unabänderlich bleibt die Ethik doch immer Vormund der Kunst – insofern diese nur dann als schöne Kunst bestehen kann, wenn sie zur sittlichen Vollendung des Einzelnen und zur "Veredlung der Menschheit"<sup>7</sup> beiträgt.

---

<sup>6</sup>Körner: Ueber das Lustspiel. S. 89. – Ähnlich heißt es im Aufsatz *Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs*: „Vornehmlich aber kommt [...] das Interesse der Kunst in Betrachtung, das mit dem Interesse der Menschheit in genauerer Verbindung steht, als man gewöhnlich sich einbildet.“ (S. 60.)

<sup>7</sup>Körner: Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs. S. 10.

## 9 Literaturverzeichnis

### 9.1 Siglen

AfMw = Archiv für Musikwissenschaft

BwH = Wilhelm von Humboldt: Ansichten über Aesthetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner. Hrsg. von Fritz Jonas. Berlin 1880.

BwTK = Theodor Körner: Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. Hrsg. von Augusta Weldler-Steinberg. Leipzig 1910.

DVjs = Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Begründet von Paul Kluckhohn und Erich Rothacker.

FSKA = Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe seiner Schriften. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eicher. 35 Bde. Paderborn, München, Wien und Zürich 1967ff.

HA = Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl., München 1989 [1950ff.].

HA Briefe an Goethe = Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe. 3. und 4. Aufl., München 1988 [1976ff.]. Briefe an Goethe. Bd. 1-2.

HA Goethes Briefe = Johann Wolfgang von Goethe: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe. 3. und 4. Aufl., München 1988 [1976ff.]. Goethes Briefe. Bd. 1-4.

JbDSG = Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft

KdU = Immanuel Kant: Kritik der Urteilkraft. In: Ders.: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1964. Bd. V. S. 233ff.

NA = Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begründet. von Julius Petersen. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Norbert Oellers und Siegfried Seidel im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach. Bd. Iff., Weimar 1943ff.

NF = Neue Folge(n)

WA = Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Weimar 1887-1919; München 1987.

ZfMw = Zeitschrift für Musikwissenschaft

## 9.2 Quellen

- Arnim, Achim von: Achim von Arnim und die ihm nahe standen. Hrsg. von Reinhold Steig. 3 Bde. Stuttgart 1894-1913.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen. Berlin 1759/62. Kritisch revidierter Neudruck, Leipzig 1925.
- Bode, Johann Joachim Christoph: Journal meiner Reise von Weimar nach Frankreich im Jahr 1787. Hrsg. von Hermann Schüttler. München 1994.
- Brucker, Johann Jakob: Institutiones hist. philosophiae usui academ. iuventutis adornatae. Augsburg 1747.
- Eckermann, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hrsg. von Regine Otto unter Mitarbeit von Peter Wersig. Berlin und Weimar 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefe und Briefe an Goethe. Hamburger Ausgabe in sechs Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow unter Mitarbeit von Bodo Morawe. 3. und 4. Aufl., München 1988 [1976ff.]. Goethes Briefe. Bd. 1-4. [HA Goethes Briefe] und Briefe an Goethe. Bd. 1-2. [HA Briefe an Goethe]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander von Humboldt. Hrsg. von Ludwig Geiger. Berlin 1909.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Gespräche. Hrsg. von Woldemar von Biedermann. 10 Bde. Leipzig 1889ff.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. 12. Aufl., München 1989 [1950ff.]. [HA]
- Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Weimarer Ausgabe. Hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Fotomechanischer Nachdruck: München 1987. [WA]
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig 1854. Nachdruck: Darmstadt 1981.
- Hebbel, Friedrich: Schillers Briefwechsel mit Körner. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Richard Maria Werner. 12 Bde. Berlin 1900ff. Bd. XI. S. 90-197 (und Anmerkungen S. 454-456).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden. Neu hrsg. auf Grundlage der Werke von 1832-45. Frankfurt a.M. 1986.

- Herder, Johann Gottfried: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877ff.
- Hogarth, Wilhelm. Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Verbesselter und vermehrter Abdruck. Berlin und Potsdam 1754.
- Humboldt, Wilhelm von: Ansichten über Aesthetik und Literatur. Seine Briefe an Christian Gottfried Körner. Hrsg. von Fritz Jonas. Berlin 1880. [BwH]
- Humboldt, Wilhelm von: Briefe an Christian Gottfried Körner. Hrsg. von Albert Leitzmann. Berlin 1940. (= Historische Studien Bd. 367)
- Humboldt, Wilhelm von: Briefe an Friedrich Heinrich Jacobi. Hrsg. und erläutert von Albert Leitzmann. Halle 1892.
- Humboldt, Wilhelm von: Briefe an Karl Gustav von Brinkmann. Hrsg. von Albert Leitzmann. Leipzig 1939.
- Humboldt, Wilhelm von: Neue Briefe Wilhelm von Humboldts an Schiller. 1796-1803. Bearbeitet und hrsg. von Friedrich Clemens Ebrard. Berlin 1911.
- Humboldt, Wilhelm von: Poesie und Einbildungskraft (1797). In: Kurt Müller-Vollmer: Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël. Stuttgart 1967. S. 120-211.
- Humboldt, Wilhelm von: Ueber die männliche und weibliche Form. In: Die Horen. 3. und 4. Stück, 1795. S. 80-103 und S. 14-40.
- Humboldt, Wilhelm von: Werke. Hrsg. von Albert Leitzmann. 17 Bde. Berlin 1903ff. Nachdruck: Berlin 1968.
- Jakob, Ludwig Heinrich von: Rezension des 4.-12. Stücks der Horen 1795. In: Annalen der Philosophie und des philosophischen Geistes. Leipzig 1796. S. 721-734. Wiederabdruck in: Julius von Braun [Hrsg.]: Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen Schiller und Goethe und deren Werke betreffend aus den Jahren 1773-1812. 3 Bde. Berlin und Leipzig 1882. Bd. 2. S. 149-159.
- Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1964.
- Kleist, Heinrich von: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. von Helmut Sembdner. 2 Bde. 8. Aufl., München 1985 [<sup>1</sup>1952].



- Körner, Christian Gottfried: 6 maurerische Grundsätze. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.33.
- Körner, Christian Gottfried: Aesthetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig 1808. Neuauflage hrsg. von Joseph Peter Bauke. Marbach a.N. 1964. (= Turmhahn-Bücherei NF Bd. 6)
- Körner, Christian Gottfried: Aus Körners Reisetagebüchern. Hrsg. von Adolf Stern. In: Grenzboten. Jg. 40,1. Leipzig 1893. S. 244-247.
- Körner, Christian Gottfried: Briefe Körners. Hrsg. von Ludwig Geiger und Bernhard Suphan. In: Goethe-Jahrbuch VIII, 1887. S. 49-61.
- Körner, Christian Gottfried: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Adolf Stern. Leipzig 1881.
- Körner, Christian Gottfried: Handschriftliche Fragmente aus den Reisetagebüchern. Stadtarchiv Dresden, Mappe II der Körner-Handschriften (nicht numeriert), o.O.u.J.
- Körner, Christian Gottfried: Ideen über Deklamation. In: Neue Thalia. Bd. 4, 1793. 4. Stück, S. 101-112. Neuauflage: Bern 1969.
- Körner, Christian Gottfried: Ideen über Freimaurerei. Eine ungedruckte Abhandlung in: Adolph Kohut [Hrsg.]: Theodor Körner. Sein Leben und seine Dichtungen. Berlin 1891. S. 279-291.
- Körner, Christian Gottfried: Körner des Älteren Schriften. Hrsg. von Carl Barth. Augsburg 1859.
- Körner, Christian Gottfried: Mahomet. Ein Fragment aus Gibbons Fortsetzung seiner Geschichte vom Verfall und Untergang des Römischen Reiches. In: Der Teutsche Merkur. Zwei Teile, abgedruckt im Mai- und Juni-Heft 1789.
- Körner, Christian Gottfried: Maurerisches Baustück. Ueber die Erfordernisse der Schönheit in dem Bau des Freimaurers. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.32.
- Körner, Christian Gottfried: Maurerisches Baustück: Ueber das maurerische Geheimnis. Handschriften Stadtarchiv Dresden, o.O.u.J. Kö IV.36.
- Körner, Christian Gottfried: Nachrichten von Schillers Leben. Anhang zu: Friedrich Schiller: Schillers sämtliche Werke in einem Band. Hrsg. vom Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. München, Stuttgart und Tübingen 1830. S. 1290-1301.

- Körner, Christian Gottfried: Nachträge zu Goethe-Correspondenzen. Im Auftrage der von Goetheschen Familie aus Goethes handschriftlichem Nachlass. Kapitel IV: Christian Gottfried Körner. Hrsg. von F. Th. Bratnek. In: Goethe-Jahrbuch IV, 1883. S. 300-315.
- Körner, Christian Gottfried: Über die Bedeutung des Tanzes. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller. Jg. 1, 1. Stück, Januar 1808. S. 33-38. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner: Stuttgart 1961. S. 35-40.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber Charakterdarstellung in der Musik. In: Die Horen. 5. Stück, 1795. S. 97-121.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber das Lustspiel (1807). In: Ders.: Aesthetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig 1808. Neuauflage, hrsg. von Joseph Peter Bauke: Marbach a.N. 1964. (= Turmhahn-Bücherei NF Bd. 6) S. 80-91.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber die deutsche Litteratur. Aus einem Briefe an den Herausgeber des deutschen Museums. In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 9. S. 252-260. [Nebst einer Antwort des Herausgebers Friedrich Schlegel S. 260-283.]
- Körner, Christian Gottfried: Ueber die Freiheit des Dichters bei der Wahl seines Stoffs. In: Thalia. Bd. 2, 1789. 6. Heft. S. 59-71.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber Geist und Esprit. In: Ders.: Aesthetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze. Leipzig 1808. Neuauflage hrsg. von Joseph Peter Bauke. Marbach a.N. 1964. (= Turmhahn-Bücherei NF Bd. 6) S. 69-79.
- Körner, Christian Gottfried: Ueber Wilhelm Meisters Lehrjahre. Aus einem Brief an den Herausgeber der Horen. In: Die Horen. 12. Stück, 1796. S. 105-116.
- Körner, Christian Gottfried: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungs-rath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung. Zusammengestellt vom Königlichen Auktions-Kommisarius Rauch. Berlin 1831.
- Körner, Joseph [Hrsg.]: Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. 3 Bde. Bern 1936-58.
- Körner, Theodor: Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen. Hrsg. von Augusta Weldler-Steinberg. Leipzig 1910. [BwTK]
- Körner, Theodor: Werke. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Stern. Stuttgart 1890.

- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden. Hrsg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. In: Ders.: Werke. Hrsg. von Kurt Wölfel. 3 Bde. Frankfurt a.M. 1982. Bd. 2.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hrsg. von Robert Petsch. Leipzig 1910.
- Mann, Heinrich: Geist und Tat. Franzosen 1780-1930. Berlin 1931.
- Mann, Thomas: Das Problem der deutsch-französischen Beziehungen. In: Ders.: Essays. Hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski. 6 Bde. Frankfurt a.M. 1993-97. Bd. 2. S. 96-116.
- Mann, Thomas: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. 20 Bde. Frankfurt a.M. 1981ff.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Der critische Musicus an der Spree. Berlin 1750.
- Marx, Adolph Bernhard: Die Lehre von der musikalischen Komposition. 4 Bde. Bd. III: 4. Aufl., Leipzig 1857.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739. Nachdruck Kassel und Basel 1954.
- Mattheson, Johann: Kern melodischer Wissenschaft. Hamburg 1737.
- Mauvillon, Eleazar: Lettres françaises e germaniques. Paris 1740.
- Michaelis, Christian Friedrich (vermutlich Autor mit dem Kürzel C. F.): Etwas über sentimentale und naive Musik. In: Berlinische Musikalische Zeitung. Hrsg. von Johann Friedrich Reichardt. Jahrgang I, Nr. 38. Berlin und Oranienburg 1805.
- Moritz, Karl Philipp: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962. (= Neudrucke deutscher Literaturwerke NF Bd. VII)
- Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Berlinische Monatsschrift. Bd. V, 3. Stück, März 1785. S. 225-236. Zit. nach: Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: Ders.: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1981. Bd. I. S. 195-202.

- Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Hrsg. von den nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin und Weimar 1981.
- Möser, Justus: Harlekin, oder Verteidigung des Grotesk-Komischen. Bremen 1777. Wiederabdruck in ders.: Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg v.d.H., Berlin und Zürich 1968. (= Ars poetica Texte Bd. 4) S. 9-37.
- Mozart, Leopold: Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756. Nachdruck: Frankfurt a.M. 1956.
- Müller, Adam Heinrich: Adam Müllers Lebenszeugnisse. 2 Bde. Hrsg. von Jakob Baxa. München, Paderborn und Wien 1966.
- Müller, Adam Heinrich: Fragmente über William Shakespeare. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller. Jg. 1, 9. und 10. Stück, September und Oktober 1808. S. 55-87. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner: Stuttgart 1961. S. 479-511.
- Müller, Adam Heinrich: Schriften. Hrsg. von Walter Schroeder und Werner Siebert. 2 Bde. Neuwied und Berlin 1967.
- Müller, Adam Heinrich: Über das spanische Theater. In: Phöbus. Ein Journal für die Kunst. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Heinrich Müller. Jg. 1, 7. Stück, Januar 1808. S. 3-23. Faksimile-Nachdruck, hrsg. mit einem Nachwort und Kommentar von Helmut Sembdner: Stuttgart 1961. S. 331-351.
- Müller, Adam Heinrich: Vermittelnde Kritik. Aus Vorlesungen und Aufsätzen. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Anton Krättli. Zürich und Stuttgart 1968.
- Nicolai, Friedrich: Ueber die Horen. In: Ders.: Beschreibungen einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. 12 Bde. Berlin und Stettin 1783-96. Bd. II. S. 177-312.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. 8. Aufl., München 1977 [<sup>1</sup>1966].
- Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. 4 Bde. und ein Begleitband. Stuttgart und Darmstadt 1960-77.

- Paul, Jean [Jean Paul Friedrich Richter]: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Akademie zur wissenschaftlichen Erforschung und Pflege des Deutschtums. Abt. 1-3. Bd. 1ff. Weimar 1938ff.
- Platner, Ernst: Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte. Neue durchaus umgearbeitete Ausgabe. Leipzig 1784 [1776-82].
- Pope, Alexander: An Essay on Man. Hamburg 1783. Hrsg. von Maynard Mack. London und New Haven 1964.
- Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. Berlin 1752. Kritisch revidierter Neudruck: Leipzig 1926.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners. Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt 1988. Buch VIII: Kapitel 2. S. 138-149.
- Richter, Jean Paul Friedrich: siehe Paul, Jean.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1859: Darmstadt 1966.
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hrsg. von der Cotta'schen Buchhandlung. Stuttgart und Berlin 1812-1815.
- Schiller, Friedrich: Schillers Briefwechsel mit Körner. Vier Theile. Ohne Hrsg. Berlin 1847.
- Schiller, Friedrich: Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. 4 Bde. Hrsg. vom Verlag Veit & Comp. Leipzig 1859.
- Schiller, Friedrich: Schillers sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe in 20 Bänden. Hrsg. von Otto Günther und Georg Wittkowski. Leipzig 1911ff.
- Schiller, Friedrich: Werke. Nationalausgabe. Begr. von Julius Petersen. Hrsg. von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese, Norbert Oellers und Siegfried Seidel im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach. Bd. 1ff. Weimar 1943ff. [NA]
- Schlegel, August Wilhelm und Friedrich: August Wilhelm und Friedrich Schlegel im Briefwechsel mit Schiller und Goethe. Hrsg. von Josef Körner und Ernst Wieneke. Leipzig 1926.
- Schlegel, August Wilhelm: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. I: Vorlesungen über Ästhetik I. 1798-1803. Mit Kommentar und Nachwort hrsg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien und Zürich 1989.

- Schlegel, August Wilhelm: Kritische Schriften und Briefe. 7 Bde. Hrsg. von Edgar Lohner. Stuttgart 1962ff.
- Schlegel, Friedrich und Dorothea: Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel. Hrsg. von Josef Körner. Berlin 1926.
- Schlegel, Friedrich: Antwort des Herausgebers [auf Christian Gottfried Körners Aufsatz *Ueber die deutsche Litteratur*]. In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 9. S. 260-283.
- Schlegel, Friedrich: Briefe an seinen Bruder August Wilhelm. Hrsg. von Oskar Walzel. Berlin 1890.
- Schlegel, Friedrich: Jugendschriften. Hrsg. von Jakob Minor. 2 Bde. Wien 1882.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe seiner Schriften. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eicher. 35 Bde. Paderborn, München, Wien und Zürich 1958ff. [FSKA]
- Schlegel, Friedrich: Ueber Goethe's Meister. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd. 1, 2. Stück, 1798. S. 147-178. Faksimile-Nachdruck, hrsg. in zwei Teilen und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Sorg; Dortmund 1989. (= Die bibliophilen Taschenbücher Nr. 575) S. 339-370.
- Schocher, Christian Gotthold: Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, oder können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht willkürlich gemacht und nach der Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipzig 1791.
- Schwabe, Johann Joachim [Hrsg.]: Belustigungen des Verstandes und des Witzes. Auf das Jahr 1741. Leipzig 1741.
- Seidel, Siegfried: Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Wilhelm von Humboldt. 2 Bde. Berlin 1962.
- Staël, Mme de [Anne Louise Germaine Bnne de Staël-Holstein]: De L'Allemagne. Publiée par La Comtesse Jean de Pange. 5 Bde. Nachdruck der Ausgabe von 1821: Paris 1958-60. In deutscher Übersetzung: Frau von Staël: Ueber Deutschland. Hrsg. und übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen von Robert Habs. 2 Bde. Leipzig [1882].
- Steigentesch, August von: Die Sprache. In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 1. S. 5-8.
- Steigentesch, August von: Ein Wort über deutsche Litteratur und deutsche Sprache. In: Deutsches Museum. Jg. 1, 1812. Heft 3. S. 197-220.

- Steigentesch, August von: Ueber das deutsche Lustspiel. An den Herausgeber des Deutschen Museums. In: Deutsches Museum. Jg. 2, 1813. Heft 3. S. 247-257.
- Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 4 Bde., Leipzig 1771-74. Nachdruck der 2. Auflage, 1792: Hildesheim 1970.
- Thomasius, Christian: Von Nachahmung der Franzosen. Hrsg. von August Sauer. Stuttgart 1894. (= Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Nr. 51, NF Nr. 1)
- Wendt, Amadeus: Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland. Göttingen 1836.
- Winckelmann, Johann Joachim: Briefe. Hrsg. von Walther Rehm in Verbindung mit Hans Diepolder. 4 Bde. Wiesbaden 1948.
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums 1763-68. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Joseph Eiselein. Neudruck der Ausgabe von 1825: Osnabrück 1965. Bd. IV.

### 9.3 Forschung

- Agethen, Manfred: Geheimbund und Utopie. Illuminaten, Freimaurer und die deutsche Spätaufklärung. München 1987.
- Allkemper, Alo: Ästhetische Lösungen. Studien zu Karl Philipp Moritz. München 1990.
- Armand, Nivelle: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik. Berlin 1960.
- Armand, Nivelle: Literaturästhetik der deutschen Aufklärung. Wiesbaden 1977. (= Athenaion-Studentexte Bd. II)
- Assmann, Aleida: Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Frankfurt a.M. 1993. (= Edition Pandora Bd. 14)
- Baeumler, Alfred u.a. [Hrsg.]: Handbuch der Philosophie. Berlin 1934.
- Baeumler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhundert bis zur Kritik der Urteilskraft. 2. Aufl., Darmstadt 1967 [Halle <sup>1</sup>1923].
- Balázs, Eva; Hammermayer, Ludwig; Wagner, Hans; Wojtowicz, Jerzy [Hrsg.]: Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa. Berlin 1979.
- Balet, Leo und Gerhard, E.: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Gert Mattenklott. Frankfurt a.M. 1981.
- Barner, Wilfried: 'Die Verschiedenheit unserer Naturen.' Zu Goethes und Schillers Briefwechsel über 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'. In: Eberhard Lämmert und Norbert Oellers [Hrsg.]: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart 1984. (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft Bd. 42) S. 379-404.
- Bauke, Joseph Peter: Christian Gottfried Körner und Friedrich Schlegel. Ein unbekannter Kommentar Körners zu Schlegels Frühschriften. In: JbDSG VII, 1963. S. 15-43.
- Bauke, Joseph Peter: Christian Gottfried Körner. Portrait of a literary man. Phil. Diss., University of Columbia 1963.
- Bauke, Joseph Peter: Der Heiland aus Paris. Ein unveröffentlichter Briefwechsel zwischen Ch. G. Körner, Karl Graf Schönburg-Glauchau und J. C. Lavater. In: JbDSG X, 1966. S. 11-57.



- Baumecker, Gottfried: Schillers Schönheitslehre. Heidelberg 1937.
- Beaujean, Marion. Zweimal Prinzenerziehung. Don Carlos und Geisterseher. In: Poetica 1987. S. 217-235.
- Begenau, Heinz: Grundzüge der Ästhetik Herders. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Weimar 1956.
- Behler, Ernst: Deutsches Museum. Die Geschichte einer Zeitschrift. In: Deutsches Museum. Neuausgabe hrsg. mit einem Nachwort von Ernst Behler. Nachdruck: Darmstadt 1975. 4. Bd., 1813, 7.-12. Heft. S. 1-71.
- Behler, Ernst: Die Wirkung Goethes und Schillers auf die Brüder Schlegel. In: Wilfried Barner, Eberhard Lämmert und Norbert Oellers [Hrsg.]: Unser commercium. Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart 1984. (= Veröffentlichungen der Deutschen Schillergesellschaft, Marbacher Schriften Bd. 42) S. 559-583.
- Behler, Ernst: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie. Paderborn, München, Wien und Zürich 1988.
- Benjamin, Walter: Der Sammler und der Historiker. In: Ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 1963.
- Berghahn, Klaus Leo [Hrsg.]: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. München 1973.
- Berghahn, Klaus Leo [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975.
- Berghahn, Klaus Leo [Hrsg.]: Kallias oder über die Schönheit. Fragment aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner. Stuttgart 1971.
- Bessler, Heinrich: Mozart und die 'deutsche Klassik'. Kongreßbericht Wien 1956. Graz und Köln 1958. S. 47-54. Wiederabdruck in: Peter Gülke [Hrsg.]: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig 1978. S. 442-454.
- Blanckenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Leipzig und Liegnitz 1774. Faksimiledruck mit einem Nachwort hrsg. von Eberhard Lämmert: Stuttgart 1965.
- Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt. 2. durchgesehene Aufl., Frankfurt a.M. 1983 [1981].
- Boas, Heinrich: Geschichte der Freimaurerei. Aarau 1906.
- Bobeth, Johannes: Die Zeitschriften der Romantik. Leipzig 1911.

- Bockholdt, Rudolf [Hrsg.]: Über das Klassische. Frankfurt a.M. 1987.
- Böckmann, Paul: Das Formprinzip des Witzes in der Frühzeit der deutschen Aufklärung. Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main. Hrsg. von Ernst Beutler. Halle a.d.S. 1932/33. S. 52-130.
- Böckmann, Paul: Kleists Aufsatz 'Über das Marionettentheater'. In: Walter Müller-Seidel [Hrsg.]: Kleists Aufsatz über das Marionettentheater. Studien und Interpretationen. Jahresgabe der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1965/66. Berlin 1967. S. 32-53.
- Bolzan, Claudio: Chr. G. Körner e il saggio 'Über Charakterdarstellung in der Musik'. In: Nuova rivista musicale italiana 4, 1995. S. 701-720
- Borchardt, Heinrich: Der Roman der Goethe-Zeit. Urach und Stuttgart 1949.
- Borchmeyer, Dieter: Rhetorische und ästhetische Revolutionskritik: Burke und Schiller. In: Karl Richter und Jörg Schönert [Hrsg.]: Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß. Festschrift Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1983. S. 56-79.
- Borchmeyer, Dieter: Über eine ästhetische Aporie in Schillers Theorie der modernen Dichtung. Zu seinen 'sentimentalischen Forderungen' an Goethes 'Wilhelm Meister' und 'Faust'. In: JbDSG XXII, 1978. S. 303-354.
- Borchmeyer, Dieter: Die Weimarer Klassik. Eine Einführung. 2 Bde. Königstein/Ts. 1980.
- Braeker, Marie: Chr. G. Körners ästhetische Anschauungen. Phil. Diss., Universität Münster 1927. Hagen 1928.
- Braun, Julius W.: Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen. 1773-1812. 3 Bde. Berlin und Leipzig 1882.
- Brockhaus, Rudolf: Theodor Körner. Leipzig 1891.
- Bülau, Friedrich. Geheime Geschichten und räthselhafte Menschen. Leipzig 1863. Bd. 1.
- Burger, Heinz Otto [Hrsg.]: Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen. Darmstadt 1972.
- Camigliano, Albert James: Friedrich Schiller and Christian Gottfried Körner. A critical relationship. Stuttgart 1976. (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik Bd. XII)
- Cassirer, Ernst: Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin 1922.

- Cassirer, Ernst: Idee und Gestalt. Nachdruck der 2. Aufl., Berlin 1924 [1921]. Nachdruck: Darmstadt 1989.
- Cook, Roger F.: The Demise of the Author: Autonomy an the German Writer, 1770-1848. New York und Frankfurt a.M. 1993.
- Curtius, Ernst Robert: Büchertagebuch. Bern 1980. S. 50-63.
- Dahlhaus, Carl: Analyse und Werturteil. Mainz 1970. (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre Bd. VIII)
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. München und Kassel 1978.
- Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil I: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt 1984. (= Geschichte der Musiktheorie Bd. X)
- Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Teil II: Deutschland. Darmstadt 1989. (= Geschichte der Musiktheorie Bd. XI)
- Dahlhaus, Carl: Ethos und Pathos in Glucks 'Iphigenie auf Tauris'. In: Musikforschung XXVII, 1974. S. 289-300.
- Dahlhaus, Carl: Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik. In: Achim Aurnhammer u.a. [Hrsg.]: Schiller und die höfische Welt. Tübingen 1990. S. 156-167.
- Dahlhaus, Carl: Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik. In: Kaleidoskop. Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag. Hrsg. von Friedrich Mielke. Berlin 1977. S. 242-256.
- Dahlhaus, Carl: Musikästhetik. Köln 1976.
- Dahlhaus, Carl: Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax. In: Zeitschrift für Musiktheorie IX. Heft 2, 1978. S. 16-26.
- Dahlhaus, Carl: Zu Kants Musikästhetik. AfMw Bd. X, 1953. S. 338-347.
- Dammann, Rolf: Der Musikbegriff im deutschen Barock. Laaber 1984.
- Dammann, Rolf: Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister. In: AfMw Bd. XI, 1954. S. 224ff.
- Dann, Otto: Deutsche Nationsbildung im Zeichen französischer Herausforderung. In: Ders. [Hrsg.]: Die deutsche Nation. Geschichte – Probleme – Perspektiven. Vierow bei Prenzlau 1994. (= Kölner Beiträge zur Nationsforschung Bd. 1) S. 9-23.
- Danuser, Hermann u.a. [Hrsg.]: Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Laaber 1988.

- Danzel, Theodor Wilhelm: Über Schillers Briefwechsel mit Körner (1848). In: Hans Mayer [Hrsg.]: Zur Literatur und Philosophie der Goethe-Zeit. Stuttgart 1962. S. 218-246.
- De Ruiter, Jakob: Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740-1850. Diss., Berlin 1987. Stuttgart 1989. (= Beihefte zum AfMw Bd. XXIX)
- Deile, Gotthold: Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied 'An die Freude'. Wortgetreue Neudrucke bisher noch unbekannter Quellen mit einer Einleitung 'Ueber das Verhältniß der Freimaurer zu Schiller'. Leipzig 1907.
- Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Vier Aufsätze. 5. Aufl., Berlin 1916 [1905].
- Dockhorn, Klaus: Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne. Bad Homburg v.d.H., Berlin und Zürich 1968. (= Respublica literaria Bd. II)
- Dülmen, Richard van: Der Geheimbund der Illuminaten. Darstellung, Analyse, Dokumentation. Stuttgart/Bad Cannstatt 1975.
- Düsing, Wolfgang: Ästhetische Form als Darstellung der Subjektivität. Zur Rezeption Kantischer Begriffe in Schillers Ästhetik. In: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975. S. 197-239.
- Düsing, Wolfgang: Schillers Idee des Erhabenen. Diss., Köln 1967.
- Ebrard, Friedrich Clemens: Körner-Reliquien. In: Zeitschrift für Bücherfreunde. NF 5. Jg. 1. Hälfte, 1913. S. 158-169.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Beethoven und der Begriff der Klassik. In: Bericht vom Beethoven-Symposium Wien 1970. Hrsg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1971. (= Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 12) S. 43-60.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: Ders.: Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik. Wilhelmshaven 1977. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft Bd. XLVI) S. 69-111.
- Eichner, Hans: Deutsche Literatur im klassisch-romantischen Zeitalter I. 1795-1805. 1. Teil. Bern, Frankfurt a.M., New York und Paris 1990. (= Germanistische Lehrbuchsammlung Bd. 36/I)

- Eichner, Hans: Einleitung zum zweiten Band der FSKA: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien und Zürich 1967. S. IX-CV.
- Eichner, Hans: Zur Deutung von Wilhelm Meisters Lehrjahre. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts, 1966. S. 165-196.
- Eisler, Rudolf [Hrsg.]: Kant-Lexikon. Nachschlagewerk zu Kants sämtlichen Schriften / Briefen und handschriftlichem Nachlaß. Bearbeitet von Rudolf Eisler. Hildesheim und New York 1979. (= Olms Paperbacks Bd. 2)
- Ellis, John Martin: Schiller's Kalliasbriefe and the study of his aesthetic theory. Phil. Diss., London 1965. Mouton 1969.
- Elze, K.: Vermischte Blätter aus Briefen der Familie Körner. Köthen 1875.
- Endler, Renate: Band X der Schwedenkiste aufgefunden. In: Quatuor Coronati 31, 1994. S. 189-197.
- Endler, Renate: Zum Schicksal der Papiere von Johann Joachim Christoph Bode. In: Quatuor-Coronati 27, 1990. S. 9-35.
- Engel, Manfred: Der Roman der Goethezeit. Stuttgart und Weimar 1993. Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten. (= Germanistische Abhandlungen 71)
- Engel, Manfred: Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmers in Spätaufklärung und früher Goethezeit. In: Hans-Jürgen Schings: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart und Weimar 1994. (= Germanistische Symposien Bd. 15) S. 469-498.
- Engländer, Richard: Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala und Wiesbaden 1956. (= Uppsala Universitets Arsschrift Bd. V)
- Fabre, Benjamin: Un Initié des Sociétés Secrètes Supérieures: Franciscus, Eques a Capite Galeato. 1753-1814. Paris 1913.
- Fährlich, Hermann: Schillers Musikalität und Musikanschauung. Hildesheim 1977.
- Falk, Horst: Der Leitgedanke von der Vollkommenheit der Natur in Schillers klassischem Werk. Frankfurt a.M., Bern und Cirencester 1980. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe I: Deutsche Literatur und Germanistik Bd. 317)
- Fambach, Oskar [Hrsg.]: Goethe und seine Kritiker. Berlin 1955.

- Fambach, Oskar: Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Berlin 1957.
- Fielitz, W.: Schillers Briefwechsel mit Körner. In: Archiv für Literaturgeschichte Bd. IV, 1875. S. 89-108.
- Fink, Gonthier-Louis: Die Bildung des Bürgers zum 'Bürger'. Individuum und Gesellschaft in 'Wilhelm Meisters Lehrjahren'. In: Collection Recherches Germanistiques. No. 2, 1972. S. 3-37.
- Finscher, Ludwig: Zum Begriff der Klassik in der Musik. In: Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft, 1966. S. 9-34.
- Fischer, Michael W.: Die Aufklärung und ihr Gegenteil. Die Rolle der Geheimbünde in Wissenschaft und Politik. Berlin 1982.
- Flemming, Willi: Goethe und das Theater seiner Zeit. Stuttgart 1968.
- Forchert, Arno: Vom 'Ausdruck der Empfindung' in der Musik. In: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hermann Danuser u.a. Laaber 1988. S. 39-50.
- Friedlaender, Max: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Stuttgart 1902. Nachdruck Hildesheim 1970.
- Fritzsche, Joachim: Interpretationen zur Entwicklung und Verwicklung des Gedankens der 'Freiheit in der Erscheinung' und ihrer Realisation mit Hilfe verschiedener Philosophischer Schriften und Gedichte Friedrich Schillers. Diss., Würzburg 1970.
- Funk, Heinrich [Hrsg.]: Goethe und Lavater. Weimar 1901. (= Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 16)
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 2. Aufl., Tübingen 1965 [1960].
- Georgiades, Thrasybulos: Zur Musiksprache der Wiener Klassik. Mozart-Jahrbuch 1951. S. 50-59.
- Gerhard, Melitta: Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister. Halle a.d.S. 1926.
- Gille, Klaus F. [Hrsg.]: Goethes Wilhelm Meister. Königstein 1979.
- Gille, Klaus F.: 'Wilhelm Meister' im Urteil der Zeitgenossen. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Goethes. Assen 1971.
- Goethe-Wörterbuch. Hrsg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR, Akademie der Wissenschaften in Göttingen sowie der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Berlin und Köln 1978ff.

- Goldschmidt, Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen. Zürich und Leipzig 1915. Nachdruck: Hildesheim 1968.
- Görner, Rüdiger: Charakter und Grazie. Einflüsse Christian Gottfried Körners auf Kleists 'Marionettentheater'? In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft. NF Bd. XXIV, 1983. S. 77-88.
- Goschen, Viscount: The Life and Times of Georg Joachim Göschen. 2 Bde. New York 1903. In deutscher Übersetzung von Th. A. Fischer: Das Leben des Georg Joachim Göschen. Leipzig 1905.
- Gössmann, Wilhelm: 'Ich bin ein deutscher Dichter'. Deutschlandbilder in der Literatur bis 1848. Wandel und Abwandlungen des Dichterbildes. In: Ders. und Klaus-Hinrich Roth: Poetisierung – Politisierung. Paderborn 1994. S. 17-74.
- Grolmann, Ludwig Adolf Christian v. [Hrsg.]: Die neuesten Arbeiten des Spartacus und Philo in dem Illuminaten-Orden; jetzt zum erstenmal gedruckt und zur Beherzigung bey gegenwärtigen Zeitläuften hrsg. [von Ludwig Adolf Christian v. Grolmann]. Frankfurt a.M. 1793.
- Gronicka, André von: Friedrich Schiller's Marquis Posa. In: The Germanic Review 26, 1951. S. 196-214.
- Gross, Michael: Ästhetik und Öffentlichkeit. Die Publizistik der Weimarer Klassik. Hildesheim, Zürich und New York 1994. (= Germanistische Texte und Schriften Bd. 45)
- Günther, Horst: Politische Romantik. In: Die deutsche Romantik und die französische Revolution. Collection Recherches Germaniques. No. 3, 1989. S. 333-342.
- Haarhaus, Julius: Deutsche Freimaurer zur Zeit der Befreiungskriege. Jena 1913.
- Haberland, Paul M.: The Development of Comic Theory in Germany during the Eighteenth Century. Göppingen 1971.
- Haenel, Erika und Kalkschmidt, Eugen: Das alte Dresden. Bilder und Dokumente aus zwei Jahrhunderten. Leipzig 1941.
- Hammermayer, Ludwig: Zur Geschichte der europäischen Freimaurerei und der Geheimgesellschaften im 18. Jahrhundert. In: Eva Balász u.a. [Hrsg.]: Beförderung der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa: Freimaurer, Gesellschaften, Clubs. Berlin 1979.

- Hammermayer, Ludwig: Zur Geschichte der europäischen Freimaurerei und der Geheimgesellschaften im 18. Jahrhundert. Genese – Historiographie – Forschungsprobleme. In: Eva Balázs, Ludwig Hammermayer u.a. [Hrsg.]: Beförderer der Aufklärung in Mittel- und Osteuropa. Freimaurer, Gesellschaften, Clubs. Berlin 1979.
- Hansen, Josef: Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution 1780-1801. 4 Bde. Bonn 1931-1938.
- Harnack, Otto: Die klassische Ästhetik der Deutschen. Würdigung der kunsttheoretischen Arbeiten Schiller's, Goethe's und ihrer Freunde. Mit einem Faksimile eines ungedruckten Gedichts von Schiller. Leipzig 1892.
- Harnack, Otto: Körners kritische Mitarbeit an Schillers Werken. Preußische Jahrbücher, Bd. LXV, 1890. S. 391-409.
- Harnack, Otto: Wilhelm von Humboldt. Berlin 1913.
- Haym, Rudolf: Die romantische Schule. Berlin 1870. Nachdruck Darmstadt 1961.
- Haym, Rudolf: Wilhelm von Humboldt: Lebensbild und Charakteristik. Berlin 1856.
- Hehn, Viktor: Goethe und das Publikum. Eine Literaturgeschichte im Kleinen. In: Ders.: Gedanken über Goethe. Berlin 1887.
- Heim, Karl: Artikel 'Körner'. In: Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel und Basel 1949ff. Bd. VII: Kassel, Basel, London und New York 1958. S. 1383-1385.
- Hellmann, Hanna: Heinrich von Kleist. Darstellung des Problems. Heidelberg 1911.
- Henckmann, Wolfhart: Über die Verbindlichkeit ästhetischer Urteile. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Nr. 15, 1970, Heft 1. S. 49-77.
- Henrich, Dieter: Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung. Bd. XI, 1957. S. 527-547.
- Heselhaus, Clemens: Die Wilhelm Meister-Kritik der Romantiker und die Romantische Romantheorie. In: Hans Robert Jauss [Hrsg.]: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen. 2., durchgesehene Auflage, München 1969 [<sup>1</sup>Paderborn 1964]. (= Poetik und Hermeneutik I) S. 113-127.



- Heuer, Fritz: Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst. Köln und Wien 1970.
- Heuer, Fritz: Zu Schillers Plan einer transzendentalphilosophischen Analytik des Schönen. In: Philosophisches Jahrbuch Bd. 79/80, 1973. 1. Halbjahr. S. 90-132.
- Hinck, Walter: Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977.
- Hinske, Norbert: Die Aufklärung und die Schwärmer – Sinn und Funktion einer Kampfidée. In: Ders. [Hrsg.]: Die Aufklärung und die Schwärmer. Sammelband der Reihe Aufklärung. Jg. 3, Heft 1, 1988. S. 3-6.
- Holl, Karl: Schiller und die Komödie. Leipzig 1925.
- Hübner, Kurt: Die Entdeckung der nationalen Idee in der Romantischen Staatsphilosophie der Goethe-Zeit. Kapitel VI in: Ders.: Das Nationale. Verdrängtes, Unvermeidliches, Erstrebenswertes. Graz, Wien und Köln 1991. S. 96-145.
- Hurray, Peter le und Day, James [Hrsg.]: Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries. Cambridge etc. 1981. (= Cambridge Readings in the literature of music) S. 235-239.
- Jäckel, Günter [Hrsg.]: Dresden zur Goethezeit. Die Elbestadt von 1760 bis 1815. 2. Aufl., Berlin 1990 [1988].
- Janz, Rolf-Peter: Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis. Stuttgart 1973.
- Janz, Rolf-Peter: Die Marionette als Zeugin der Anklage. Zu Kleists Abhandlung 'Über das Marionettentheater'. In: Walter Hinderer [Hrsg.]: Kleists Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1981. S. 31-51.
- Jappe, Georg: Vom Briefwechsel zum Schriftwechsel. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 23, 1969. S. 351-362.
- Jauß, Hans Robert: Schlegels und Schillers Replik auf die 'Querelle des Anciens et des Modernes'. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a.M. 1970. S. 67-106.
- Jergius, Holger: Versuch über den Charakter. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der Poetik des 18. Jahrhunderts. Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 6, 1971. S. 7-45.

- Jonas, Fritz: 'Christian Gottfried Körner'. Artikel in: Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften. Bd. Iff. Berlin 1875ff. Neudruck der 1. Aufl., Berlin 1967ff. Bd. XVI. Berlin 1882. Nachdruck der 1. Aufl., Berlin 1969. S. 708-712.
- Jonas, Fritz: Christian Gottfried Körner. Biographische Nachrichten über ihn und sein Haus. Berlin 1882.
- Jonas, Fritz: Zu Schiller und Körner. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur Bd. XXV, NF Bd. XIII, Berlin 1881. S. 81-98.
- Jonas, Fritz: Zum Schiller-Körnerschen Briefwechsel. In: Zeitschrift für deutsche Philologie Bd. V, Halle 1874. S. 350-354.
- Kaiser, Gerhard: Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation. 2., ergänzte Auflage, Frankfurt a.M. 1973 [Wiesbaden 1961]. (= Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft)
- Keller, Ludwig: Schillers Stellung in der Entwicklungsgeschichte des Humanismus. Berlin 1905.
- Kemper, Dirk: Ideologie der Ideologiekritik. W. Daniel Wilsons Vorwurf der Spitzelei gegen Goethe. In: Goethe Jahrbuch 112, 1995. S. 383-397.
- Kluckhohn, Paul: Das Ideengut der deutschen Romantik. 5., unveränderte Auflage, Tübingen 1966 [1941].
- Koch, M.: Schiller und Körner. In: Beilage zur Augsburger Allgemeinen Zeitung, 10.11.1881. S. 4617-4619.
- Kohlschmidt, Werner: 'Geist, Geistreich'. Zu Schillers und Körners Auseinandersetzung über Geist und Esprit. In: Ders.: Dichter, Tradition und Zeitgeist. Bern und München 1965. Gesammelte Studien zur Literaturgeschichte. S. 78-82.
- Köhn, Lothar: Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht. In: DVjs 42, 1968. Teil 1, S. 427-473 und Teil 2, S. 590-632.
- Kohut, Adolph [Hrsg.]: Theodor Körner. Sein Leben und seine Dichtungen. Berlin 1891.
- Kohut, Adolph: Neues über C. G. Körner. In: Monatshefte der Comenius-Gesellschaft Nr. 15, 1906.

- Koopmann, Helmut: 'Bestimme Dich aus Dir selbst.' Schiller, die Idee der Autonomie und Kant als problematischer Umweg. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 202-216.
- Koopmann, Helmut: Friedrich Schiller. 2 Bde. 2., ergänzte und durchgesehene Auflage, Stuttgart 1977 [<sup>1</sup>1966]. (= Sammlung Metzler 50/51)
- Koopmann, Helmut: Schiller und die Komödie. In: JbDSG 13, 1969. S. 272-285.
- Koopmann, Helmut: Schiller-Forschung 1970-80. Ein Bericht. Hrsg. von der Deutschen Schiller-Gesellschaft. Marbach a.N. 1982.
- Koopmann, Helmut: Schiller-Kommentar. Bd. 2: Zu den philosophischen, historischen und vermischten Schriften. München 1969.
- Koopmann, Helmut: Schillers 'Philosophische Briefe' – Ein Briefroman? In: Alexander von Bormann [Hrsg.]: Wissen aus Erfahrung. Werkbegriff und Interpretation heute. Festschrift für Hermann Meyer zum 65. Geburtstag. Tübingen 1976. S. 192-216.
- Korff, Hermann August: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 4 Bde. Leipzig 1949-55. Nachdruck der 8. Aufl., Leipzig 1966: Darmstadt 1988.
- Körner, Josef: Klassiker und Romantiker. Berlin 1924.
- Koselleck, Reinhard: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt a.M. 1973.
- Kretschmar, Hermann: Kants Musikauffassung und ihr Einfluß auf die folgende Zeit. In: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters X, 1904. S. 45ff.
- Kross, Siegfried: Geschichte des deutschen Liedes. Darmstadt 1989.
- Kuhn, Helmut: Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel. In: Ders.: Die Kulturfunktion der Kunst. Bd. I. Berlin 1931.
- Kühnemann, Eugen: Kants und Schillers Begründung der Aesthetik. München 1895.
- Lang, Franz: Über Schillers Verhältnis zu Christian Gottfried Körner. Ohne Ort 1876.

- Latzel, Siegbert: Die ästhetische Vernunft. Bemerkungen zu Schillers 'Kallias' mit Bezug auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft, NF Bd II. Berlin 1961. S. 31-40. Erneut abgedruckt in: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975. S. 241-252.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Bd. I, München 1960.
- Le Forestier, René: Die templerische und okkultistische Freimaurerei im 18. und 19. Jahrhundert. 3 Bde. Übersetzt von Paul Schötz, hrsg. von Alain Durocher. Leimen 1987. Originalausgabe: La franc-maçonnerie templière et occultiste aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Hrsg. von Antoine Faivre. Paris 1970.
- Le Forestier, René: Les illuminés de Bavière et la franc-maçonnerie allemande. 2. Bde. Paris 1914. Nachdruck: Genève 1974.
- Lenel, Luise: Christian Gottfried Körner. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Vol. XXXV, Februar 1943. Nachdruck: Nendeln/Liechtenstein 1969. S.81-90.
- Lenning, [o. Vorname]: Allgemeines Handbuch der Freimaurerei. 3 Bde. Leipzig 1863.
- Lippmann, Edward: A History of Western Musical Aesthetics. Lincoln und London 1992.
- Longyear, R. M.: Schiller and Music. Chapel Hill 1966. (= University of North Carolina Studies in the germanic languages and literatures 54)
- Lovejoy, Arthur O.: Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens. Originalausgabe: The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea. Harvard 1933. Übersetzt von Dieter Turck. Frankfurt a.M. 1985.
- Lovejoy, Arthur O.: The meaning of 'romantic' in early german romanticism. In: Ders.: Essays in the history of ideas. Baltimore 1948. S. 183ff.
- Lukács, Georg: Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975. S. 95-132.
- Mandelkow, Karl Robert [Hrsg.]: Goethe im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland. 4 Bde. München 1975-84.

- Margraff, Hermann: Schillers und Körners Freundschaftsbund. Leipzig 1859.
- Marquard, Odo: Kant und die Wende zur Ästhetik. In: Zeitschrift für philosophische Forschung. Bd. XVI, 1962. S. 231-243 und S. 363-374.
- Martini, Fritz: Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie. In: DVjs 35, 1961. S. 44-63.
- Mason, Eudo Colecestra: Schönheit, Ausdruck und Charakter im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts. In: Maria Bindschedler und Paul Zinsli [Hrsg.]: Geschichte – Deutung – Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum 65. Geburtstag von Werner Kohlschmidt. Bern 1969. S.91-108.
- May, Kurt: 'Wilhelm Meisters Lehrjahre', ein Bildungsroman? In: DVjs 31, 1957. S. 1-37.
- Menges, Franz: Artikel 'Christian Gottfried Körner'. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. von der historischen Kommission bei der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. Iff. Berlin 1953ff. Bd. XII, Berlin 1980. S. 377/378.
- Menges, Karl: Schönheit als Freiheit in der Erscheinung. Zur semiotischen Transformation des Autonomiegedankens in den ästhetischen Schriften Schillers. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 181-199.
- Meyer, Kathi: Kants Stellung zur Musikästhetik. In: ZfMw Bd. XXII, 1920. S. 470-482.
- Michaelis, T. Ch.: Über Schillers Kallias. Berlin 1882.
- Michel, Willi: Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken (1795-1801). Göttingen 1982.
- Michelmann, Emil: Carl Künzel, ein Sammlergenie aus dem Schwabenland. Stuttgart 1938.
- Minor, Jakob: Die innere Form. In: Euphorion. Bd. 4, 1897. S. 205-238
- Minor, Jakob: Friedrich Schiller. Sein Leben und seine Werke. Berlin 1890.
- Mommsen, Katharina: Goethe über die schädigende Wirkung der Schillerschen Dichtungstheorie. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 387-396.

- Mommsen, Katharina: Kleists Kampf mit Goethe. Frankfurt a.M. 1979
- Moos, Paul: Die Philosophie der Musik, von Kant bis Eduard von Hartmann. 2. Aufl., Berlin und Leipzig 1922 [1902].
- Morgenstern, Karl: Über das Wesen des Bildungsromans. In: Inländisches Museum. Heft 3, 1820. Bd. 1.
- Morgenstern, Karl: Über Wilhelm Meisters Lehrjahre. Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Leipzig 1796. Jg. 57, Bd. 1.
- Mösers, Justus: Harlekin, oder Vertheidigung des Grotesk-Komischen. Bremen 1777. Wiederabdruck in ders.: Harlekin. Texte und Materialien mit einem Nachwort hrsg. von Henning Boetius. Bad Homburg v.d.H., Berlin und Zürich 1968. S. 9-37.
- Müller, Gerd: Deutsche Literatur im 19. Jahrhundert. Bern 1990.
- Müller, Paul: Untersuchungen zum Problem der Freimaurerei bei Lessing, Herder und Fichte. Bern 1965. (= Sprache und Dichtung. NF Bd. 12)
- Müller-Seidel, Walter: Cagliostro und die Vorgeschichte der deutschen Klassik. In: Jürgen Brummack u.a. [Hrsg.]: Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981. S. 136-163.
- Müller-Vollmer, Kurt: Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der zweisprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël. Stuttgart 1967.
- Nentwig, Franziska: Christian Gottfried Körner – sein Wirken und seine Bedeutung für die Entfaltung der bürgerlichen Musikkultur in Dresden. Dresden 1992.
- Nentwig, Franziska: Christian Gottfried Körners Beitrag zur Geschichte der Oper in Dresden. In: Michael Heinemann und Hans John [Hrsg.]: Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert. Laaber 1995. (= Musik in Dresden 1) S.13-34.
- Oellers, Norbert: Schiller. Geschichte seiner Wirkung bis zu Goethes Tod 1805-1832. Bonn 1967.
- Oesterle, Günther: Friedrich Schlegel in Paris oder die romantische Gegenrevolution. In: Die deutsche Romantik und die französische Revolution. Collection Recherches Germaniques No. 3, 1989. S. 163-179.

- Ottenberg, Hans-Günter: Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt. Leipzig 1978. (= Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR Bd. X)
- Peschel, W. Emil und Wildenow, Eugen: Theodor Körner und die Seinen. 2 Bde. Leipzig 1898. Besonders Kapitel über Christian Gottfried Körner. Bd. I. S. 10-64.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Bd. I: Von Kant bis Hegel. Opladen 1993.
- Prang, Helmut: Geschichte des Lustspiels. Stuttgart 1968.
- Pröhle, Heinrich: Abhandlungen über Goethe, Schiller, Bürger und einige ihrer Freunde. Potsdam 1889.
- Raabe, Paul: Die Horen. Einführung und Kommentar. Beiband zur Faksimile-Ausgabe der Horen in sechs Doppelbänden. Stuttgart 1959.
- Rauch, o. Vornamen [Hrsg.]: Verzeichniß der von dem Geheimen Ober-Regierungsrath Herrn Körner hinterlassenen Bücher-Sammlung. Zusammengestellt vom Königlichen Auktions-Kommisarius Rauch. Berlin 1831.
- Reed, Terence James: Die klassische Mitte. Goethe und Weimar 1775-1832. Vom Verf. autorisierte Übertragung aus dem Englischen von Heinz-Peter Menz und Christoph Gutknecht (Redaktion). Stuttgart, Berlin, Köln und Mainz 1982.
- Regel, Paul: Über den Einfluss der Freundschaft Schillers mit Körner auf den Dichter. In: Festschrift für Albert von Bamberg. Gotha 1905. S. 139-149.
- Rehm, Walther: Griechentum und Goethe-Zeit. Bern 1952.
- Reinalter, Helmut: Aufklärung und Geheimgesellschaften. Zur politischen Funktion und Sozialstruktur der Freimaurerlogen im 18. Jahrhundert. München 1989.
- Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der 'Philosophischen Briefe'. Würzburg 1985.
- Riemann Musiklexikon: 'Christian Gottfried Körner'. Artikel in: Ders.: Hrsg. von Hugo Riemann. Bd. Iff. 1. Aufl., o.O. 1882ff. Bd. I, hrsg. von Wilibald Gurlitt. 12. Aufl., Mainz 1959. S. 947.

- Rohloff, Alfred: Die Divergenz des ästhetischen Urteils bei Kant und Schiller. Diss., Frankfurt a.M. 1963.
- Rosalewski, Willi: Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen. Marburg 1912.
- Rummenhöller, Peter: Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik des 18. Jahrhunderts zwischen Barock und Klassik. München und Kassel 1983.
- Sagmo, Ivar: Bildungsroman und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Goethes Roman 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'. Bonn 1982.
- Saine, Thomas P.: Die ästhetische Theodizee. München 1971.
- Saine, Thomas P.: Über Wilhelm Meisters 'Bildung'. In: Jeffrey L. Sammons und Ernst Schürer [Hrsg.]: Lebendige Form. Interpretationen zur deutschen Literatur. Festschrift für Heinrich E. K. Henel. München 1970. S. 63-81.
- Sartorius, Georg: Rezension der ersten beiden Bücher des 'Wilhelm Meister'. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen. Göttingen 25. Julius 1795.
- Sauder, Gerhard: Ästhetische Autonomie als Norm der Weimarer Klassik. In: Friedrich Hiller [Hrsg.]: Normen und Werte. Heidelberg 1982. (= Annales Universitatis Saraviensis. Reihe: Philosophische Fakultät Bd. 18) S. 130-150.
- Sauzin, Louis: Adam Heinrich Müller, sa vie et son œuvre. Paris 1937.
- Schaefer, Albert: Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Leipzig 1886.
- Schings, Hans Jürgen: Agathon – Anton Reiser – Wilhelm Meister. Zur Pathogenese des modernen Subjekts im Bildungsroman. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Goethe im Kontext. Ein Symposium. Tübingen 1984. S. 43-68.
- Schings, Hans-Jürgen. Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen 1996.
- Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in der Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.



- Schings, Hans-Jürgen: Philosophie der Liebe und Tragödie des Universalhasses. 'Die Räuber' im Kontext von Schillers Jugendphilosophie. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins. Bd. 84/85, 1980/81. S. 71-95. In leicht überarbeiteter Fassung auch in: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982. S. 1-21.
- Schlechta, Karl: Wilhelm Meister. Frankfurt a.M. 1953.
- Schmidt, Bertram: Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches Geburt der Tragödie und die Wiener Klassik. Würzburg 1991. (= Traditionserkenntnis und Zeitkritik. Philosophische Korrekturen Bd. III)
- Schmidt, Lothar: Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850. Kassel 1990.
- Schmidt, Marlene: Zur Theorie des musikalischen Charakters. München und Salzburg 1981. (= Beiträge zur Musikforschung Bd. IX)
- Schmidt-Garré, Helmut: Von Shakespeare bis Brecht. Dichter und ihre Beziehungen zur Musik. Wilhelmshaven 1979. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 49)
- Schneiders, Werner: Der Philosophiebegriff des philosophischen Zeitalters. Wandlungen im Selbstverständnis der Philosophie von Leibniz bis Kant. In: Rudolf Vierhaus [Hrsg.]: Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung. Göttingen 1985. S. 58-92.
- Schulz, Günter: Schillers Horen. Politik und Erziehung. Analyse einer deutschen Zeitschrift. Heidelberg 1960. (= Deutsche Presseforschung 2)
- Schüttler, Hermann: Die Mitglieder des Illuminatenordens 1776-1787/93. München 1991. (= Deutsche Hochschuledition Bd. XVIII)
- Schüttler, Hermann: Johann Christoph Bodes Reise nach Paris und die Loge 'Les Amis Réunis'. In: Quatuor-Coronati Jahrbuch Nr. 27. Bayreuth 1990. S. 37-48.
- Schwab, Gustav: Schillers Leben in drei Büchern. Stuttgart 1840.
- Schwinger, Reinhold: Innere Form. München 1935.
- Seidel, Wilhelm: Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik. Die Ästhetik des musikalischen Kunstwerks um 1800. In: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Hermann Danuser u.a. Laaber 1988. S. 67-84.

- Seifert, Wolfgang: Christian Gottfried Körner. Ein Musikästhetiker der deutschen Klassik. Regensburg 1960. (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Bd. IX)
- Selbmann, Rolf [Hrsg.]: Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt 1988.
- Sembdner, Helmut: Nachwort und Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des 'Phöbus. Ein Journal für die Kunst'. Hrsg. von Heinrich von Kleist und Adam Müller. Jg. 1, 1.-12. Stück, Dresden 1808: Nachdruck: Stuttgart 1961.
- Serauky, Walter: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850. Münster 1929. (= Universitas-Archiv 17)
- Sisman, Elaine R.: Review 'Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries'. In: Journal of the American Musicological society 35, 1982. S. 565-577.
- Spies, Hans-Bernd [Hrsg.]: Die Erhebung gegen Napoleon. 1806-1814/15. Darmstadt 1981.
- Stammeler, Wolfgang: Geistreich. Ein Modewort des 18. und 19. Jahrhunderts. In: Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider. Hrsg. von Karl Bischoff. Weimar 1956. S. 350-371.
- Steiger, Robert [Hrsg.]: Goethes Leben von Tag zu Tag. Eine dokumentarische Chronik von Robert Steiger. 8 Bde. Zürich 1982-1996
- Stern, Adolf: Körners Leben. In: Christian Gottfried Körner: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Adolf Stern. Leipzig 1881.
- Stern, Martin: Zeitlose Komik ohne Satire? Gedanken zur Komödientheorie der Weimarer Klassik. In: Wolfgang Wittkowski [Hrsg.]: Verlorene Klassik? Ein Symposium. Tübingen 1986. S. 185-204.
- Stockum, Theodor Cornelius van: Christian Gottfried Körner als Berater Schillers. In: Neophilologus XXXIX, 1955. S. 103-114.
- Stoll, Karin und Albrecht: Affekt und Moral. Zu Glucks 'Iphigenie auf Tauris'. In: Musikforschung XXVIII, 1975. S. 305-311.
- Storz, Gerhard: Der Dichter Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik, oder: Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. 4. Aufl., Bern 1949 [<sup>1</sup>München 1922].
- Strube, Werner: Schillers Kallias-Briefe oder über die Objektivität der Schönheit. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft NF Bd. XVIII, Berlin 1977. S. 115-131.

- Szondi, Peter: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethe-Zeit. In: Ders.: Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. Bd. II. Frankfurt a.M. 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 40) S. 11-265.
- Szondi, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. In: Ders.: Satz und Gegensatz. Sechs Essays. Frankfurt a.M. 1964.
- Ueberweg, Friedrich: Schiller als Historiker und Philosoph. Hrsg. von Moritz Brasch. Leipzig 1884.
- Ueding, Gert: Rhetorik und Ästhetik in Schillers theoretischen Abhandlungen. In: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975. S. 159-195.
- Usinger, Fritz: Friedrich Schiller und die Idee des Schönen. Mainz 1955.
- Vaget, Hans Rudolf: Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Tübingen 1970. S. 1-31.
- Vaihinger, Hans: Ein Freimaurerlied als Quelle des Liedes an die Freude? In: Bruno Bauch und ders. [Hrsg.]: Schiller als Philosoph und seine Beziehungen zu Kant. Festgabe der Kant-Studien. Berlin 1905. S. 138-141.
- Viëtor, Karl: Goethe, Dichtung, Wissenschaft und Weltbild. Bern 1949.
- Walzel, Oskar: Die Sprache der Kunst. In: Goethe-Jahrbuch I, 1914. S. 3-62.
- Wernly, Julia: Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. Hrsg. von Oskar Walzel. NF IV. Leipzig 1909.
- Wetzel, Walter D.: Herders Organismusbegriff und Newtons allgemeine Mechanik. In: Gerhard Sauder [Hrsg.]: Johann Gottfried Herder 1744-1803. Hamburg 1987.
- Wiese, Benno von: Friedrich Schiller. Stuttgart 1959.
- Wilkinson, Elisabeth M. und Willoughby, Leonard A.: Auf Wegen der Herausgeber. In: JbDSG XI, 1967. S. 374-403.
- Wilkinson, Elisabeth M. und Willoughby, Leonard A.: Goethe – Dichter und Denker. Frankfurt a.M. 1974.
- Wilson, W. Daniel: Geheimräte gegen Geheimbünde. Ein unbekanntes Kapitel der klassisch-romantischen Geschichte Weimars. Stuttgart 1991.

- Wirth, Andreas: Das schwierige Schöne. Zu Schillers Ästhetik. Auch eine Interpretation der Abhandlung 'Über Matthissons Gedichte' (1794). Bonn 1975. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 123)
- Witte, William: Der Einfluß der britischen Ästhetik auf Schiller. In: Klaus Leo Berghahn [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Zur Geschichtlichkeit seines Werkes. Kronberg 1975. S. 309-321.
- Wittkowski, Wolfgang [Hrsg.]: Friedrich Schiller. Kunst, Humanität und Politik in der späten Aufklärung. Ein Symposium. Tübingen 1982.
- Wittkowski, Wolfgang: Zur Konzeption ästhetischer Autonomie in Deutschland. Einleitung in: Ders. [Hrsg.]: Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium. Tübingen 1990. S. 1-29.
- Wundt, Max: Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. Berlin und Leipzig 1913.
- Zenck, Martin: Zum Begriff des Klassischen in der Musik. In: AfMw Bd. XXXXI, 1982. S. 271-293.